# L'EDUCATION MUSICALE



N° 387
Avril 1992
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

# L'EDUCATION MUSICALE

**PRÉSIDENT D'HONNEUR**
André MUSSON †

**DIRECTRICE DE LA RÉDACTION**
Simone MUSSON




## CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

### T.V.A. incluse

| TARIF au 1er septembre 1991 | FRANCE | DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F |
|---|---|---|
| Abonnement SIMPLE (10 numéros par an) | 320 F | 380 F |
| Abonnement COUPLE (x 5 iconographies) | 350 F | 410 F |
| Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992) | 78 F PORT INCLUS 13 F | 90 F |
| Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat) | 500 F | 600 F |

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destintaire.

**Vente au numéro T.V.A. incluse :**

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .......................................... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .............................. **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).


Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR





DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1992

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

47e Année AVRIL 1992 N° 387

# SOMMAIRE



## *Et basta la musique !*

*Interdits d'Education musicale sont désormais les lycéens des sections "Scientifique" et "Economique et sociale". Alors que – nul ne l'ignore – la majorité des élèves demandeurs de musique appartiennent à ces mêmes sections.*

*Le ministère de l'Education nationale estime, d'autre part, que cinquante heures de musique dans les IUFM suffisent pour former à cette discipline les futurs professeurs d'école (ex-instituteurs).*

*Visiteurs de Musicora, manifestez votre indignation ! Venez tous signer notre pétition nationale exigeant l'abrogation d'un ensemble de mesures qui compromettent irrémédiablement l'avenir musical de notre pays !*

**Stand : L'EDUCATION MUSICALE, allée D, n° 80.**



N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

# Courrier

**Nous publions la lettre de démission de Monsieur Francis Cousté, adressée à la Présidente du GTD "Musique et Danse" du Conseil National des Programmes.**

**L'opinion émise par notre collègue n'engage que lui-même mais, nous ne pouvons qu'approuver sa décision connaissant son action vouée à la défense de la musique et du corps professoral en milieu scolaire.**

15 février 1992

Madame Eveline Andréani
Présidente du GTD Musique et Danse
du Conseil national des Programmes

*Madame la Présidente,*
*Chère Collègue,*

*Diverses circonstances me conduisent à vous présenter aujourd'hui ma démission du Groupe technique Musique et Danse du Conseil national des Programmes, la principale d'entre elles étant qu'il m'apparaît de plus en plus clairement que, pour le ministère, notre fonction essentielle est d'alibi de concertation. On nous "amuse" avec l'élaboration de programmes, tandis que sont prises de gravissimes décisions concernant l'avenir – ou plutôt le non-avenir – de notre discipline.*

*Je ne méconnais certes pas l'importance et la qualité du travail accompli et en cours de réalisation au sein de notre Groupe, mais je n'accepte plus de me sentir ainsi manipulé, de cautionner en quelque sorte des réformes allant totalement à l'encontre de nos idéaux et de nos objectifs en matière d'éducation.*

*Croyez bien que ce n'est pas de gaîté de cœur que je prends cette décision, dont je vous prie de faire part aux autres membres du Groupe.*

*Veuillez croire, Madame la Présidente, chère Collègue, à l'expression de toute mon amitié.*

Francis Cousté

# « Quatre chœurs » pour voix d'enfants de Maurice Ohana

par **Christine PROST**
Maître de conférences, département musique, Université de Provence

Les "Quatre Chœurs" pour voix d'enfants (*) composés par Maurice Ohana en 1987 sont des pièces précieuses à plus d'un titre. Sans aucune concession à la facilité, elles présentent sous une forme simple, mais rien moins que simpliste, quatre aspects typiques de l'univers ohanien, tel qu'on peut le découvrir dans des œuvres de plus grande envergure. Parfaitement achevées en elles-mêmes, elles peuvent être aussi considérées comme une porte d'entrée de cet univers, d'essence poétique, dont la partition seule ne livre pas forcément les secrets. La lecture du texte doit en effet s'accompagner d'une investigation concrète du sonore, d'une recherche de la qualité des textures, en travail collectif d'écoute mutuelle. C'est dire que l'expérience sensible est ici essentielle.

Très contrastées et complémentaires les unes des autres, ces quatre pièces forment un tout qu'il ne faut pas dissocier sous peine d'en dénaturer le sens.

*Neige sur les orangers* est une berceuse populaire espagnole de caractère modal, aussi simple que raffinée. Ohana s'en inspirera cette même année 1987 dans un passage particulièrement émouvant de son opéra *La Célestine* (Mélibée berçant le cadavre de son amant).

*Mayomba*, en contraste total, est une incantation afro-cubaine fondée sur l'énergie rythmique d'un ostinato exploitant essentiellement la qualité du timbre vocal, porté par des onomatopées fluides ou percutantes.

*Nuées* entremêle des volutes sonores dégagées de toute pesanteur, en un contrepoint aléatoire hors-temps, de caractère contemplatif et rêveur.

*Carillon*, enfin, transpose dans l'ordre vocal la vibration lumineuse de carillons multiples surgissant comme de points différents de l'espace et s'unissant pour conclure dans la clarté d'un agrégat étincelant.

### 1. Neige sur les orangers

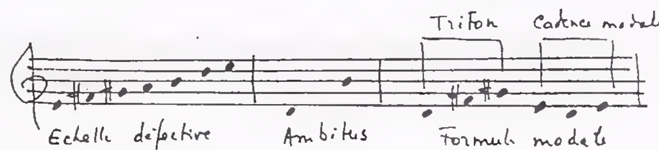
Traduction :

a Comme sereinement tombe la neige !
Endors-toi, mon trésor.

b Il a tant neigé que les orangers ont fleuri et que les pins ont verdi.

a Comme sereinement tombe la neige !
Endors-toi, mon trésor.

• L'échelle défective sans sixième degré, avec sa tierce majeure et son absence de sensible, induit une formule modale ondulant autour de la tonique (Mi) qui donne un charme tout particulier à cette mélodie.

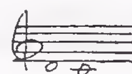



STRUCTURE FORMELLE

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a1 | a'1 | b1 | b2 | a1 | a'1 |
| 2 mes | +2 | 3 | + 3 | 2 | + 2 |
| (I) | (I) | (IV) | (I) | (I) | (I) |

• La symétrie de la structure formelle est contredite subtilement par l'articulation interne des fragments mélodiques, qui ne vise nullement à être en phase avec la syntaxe et la prosodie. C'est au contraire ce décalage, particulièrement sensible dans la phrase b, qui mettra en lumière le caractère de la mélodie, qui demande à être chantée d'une voix très droite, en douceur, avec une extrême "propreté".

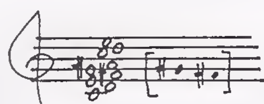
• Sous la mélodie, Ohana place un bourdon sur la sous-tonique Ré, note d'appui du départ de la mélodie, qui semble se prolonger en une sorte de traînée sonore, élargie dès la quatrième mesure à une seconde majeure, en un balancement irrégulier :



L'échelle défective est ainsi complétée, formant avec la mélodie un mode à tierce majeure et sixte mineure très "ravélien".



La projection à l'octave supérieure de cette seconde majeure place le retour de la mélodie "a", dont la couleur est modifiée par le changement de pupitre, au centre d'un agrégat qui se cristallise sur la cadence finale en rassemblant les notes constituantes du mode, à l'exception du V[e] degré. Un ultime balancement en traverse doucement l'épaisseur.

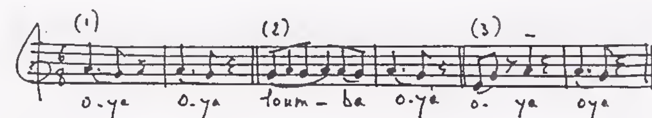


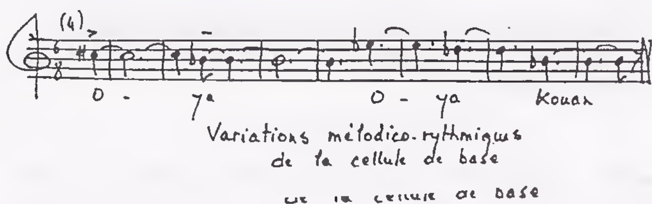
## 2. Mayombé

Le principe sur lequel est fondée cette seconde pièce est celui de la constante variation mélodico-rythmique d'une cellule de base "obstinée".

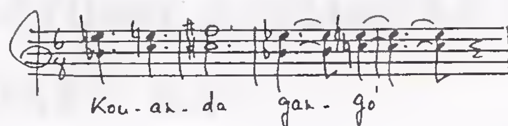


tournant sur elle-même sur la pulsation régulière d'un 6/8 très animé. L'idée d'incantation est réalisée par une progression de la masse, de la dynamique et de la vitesse, amenant la condensation de la cellule initiale en un trille paroxystique et brutalement brisé.

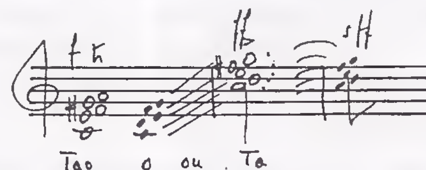



Issues de ce tournoiement vertigineux, propulsé par la liquidité et la souplesse rebondissante d'onopatopées douces (oya – lomba – mouana), des syllabes percutantes traversent la trame sonore, la ponctuant (Mouana I ou ta ko) ou s'y superposant )Kouanda gango), en cris et appels d'une extrême vitalité.



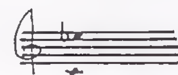

Le changement constant de la forme et de la durée des modules mélodico-rythmiques, la variété des articulations, la polyrythmie et la polymélodie (cf. mes. 5 à 12), la rudesse des contrepoints parallèles (cf. mes. 13 à 29), le resserrement de la mesure à 6/8 en 5/8 amenant un trille dissonant, fortissimo, de durée indéterminée, le battement de l'agrégat répété (chiffre 3 : "battez les lèvres, mains à plat"), la chute brutale enfin du tourbillon sonore, "cou coupé" à la manière du flamenco – cette ivresse de mouvement se résorbe dans l'épanouissement de la cadence finale (Lent : ♩ = 56), sorte de cri de triomphe (ff, clair) achevé dans le glissement des voix à l'octave supérieure et éclairé de la résonance de deux cymbales aiguës entrechoquées.




Le caractère de cette pièce demande des voix laissant passer du souffle, très charnelles, libres et sans rudesse. L'articulation rythmique doit être suffisamment intégrée corporellement pour être à la fois extrêmement précise et parfaitement souple. [L'écoute de chœurs africains peut aider à trouver cette qualité de couleur et d'élan rythmique, où le chant est une émanation naturelle de la danse].

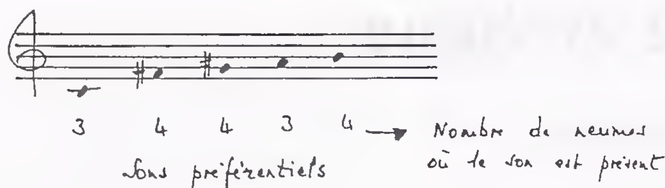
## 3. Nuées

Cette troisième pièce, un aléatoire où s'entremêlent librement huit fragments mélodiques (Ohana les nomme des "neumes") répétés en boucle, nécessite contrairement à la pièce précédente, des voix aussi centrées, rondes et pures que possible. Le milieu harmonique est constitué de tous les sons chromatiques compris à l'intérieur de l'intervalle de dixième.

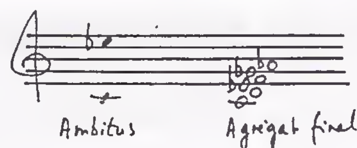


Chaque neume comprend trois à six sons différents, dont certains sont communs avec d'autres neumes. De l'ensemble se dégagent cinq sons préférentiels, parce

que présents dans trois ou quatre neumes. Ils colorent et polarisent le champ harmonique.




Chacun des neumes a sa forme et son tempo propres et doit évoluer dans l'espace sonore en parfaite indépendance. C'est par la rencontre des singularités mouvantes que peut être créé l'analogue musical des nuées qui se forment et se déforment incessamment, mais se déplacent avec la tranquille sûreté des éléments. Il y a là pour de jeunes chanteurs un travail très intéressant à faire, portant sur la prise de conscience de la qualité spécifique d'une forme sonore, et de son appropriation personnelle. Le diminuendo progressif indiqué par le chef (p → pp → ppp) amène la stabilisation du mouvement sur l'agrégat final. Situé dans les régions graves du champ harmonique, avec une coloration mineure, celui-ci se dissout de lui-même dans un espace vidé et silencieux.




La durée de l'aléatoire est libre. Elle dépendra de l'acoustique du lieu, de la qualité de l'exécution, du degré de réussite de l'atmosphère poétique recherchée. La réalisation des neumes peut se faire de deux façons :

1) Le groupe de chanteurs auquel est confié un neume reste homogène tout au long de l'aléatoire (départs synchrones et exécution identique pour tout le groupe) ;

2) Les voix individuelles se dissocient progressivement (départs non synchrones et exécution personnalisée du neume).

Le choix de l'une ou l'autre de ces solutions est laissé à la discrétion du chef de chœur, qui en décidera selon la qualité du résultat obtenu.

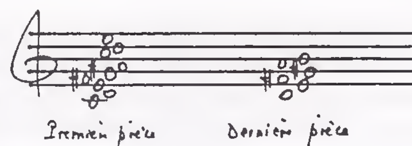
### 4. Carillon

La transposition vocale du carillon (sonnerie de cloches aiguës, vives et gaies) est obtenue par un ostinato sur un nombre réduit de sons attaqués par une consonne percussive imitant le battant de la cloche. L'effet de résonance est donné par la résonance nasale de la syllabe énoncée (Tann – Ting – Tong – etc.) et par la vibration qu'elle déclenche, matérialisée par une seconde voix en écho.

Six carillons très brefs se succèdent, chacun ayant sa physionomie propre. Il convient d'en accuser très nettement les différences pour donner à la pièce l'aspect d'un kaléidoscope bariolé de couleurs et de lumières. Les changements de tempi, de dynamiques et de textures, ainsi que de brefs points d'arrêt, structurent clairement la pièce en trois sections, suivies d'une cadence finale.

| | I | | | II | III | | Cadence |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Carillon | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | |
| Mesures | 1/5 | 6/9 | 10/13 | 14/17 | 18/20 (D.C) | 21/25 | 26/31 |

Le quatrième carillon, qui constitue la partie centrale, est en contraste avec ceux qui l'entourent, la résonance étant ici remplacée par des glissandi ascendants lancés par un "h" aspiré ventral très sonore. L'agrégat final, que l'on peut considérer comme l'extension de l'accord parfait de Mi Majeur, rappelle, en le resserrant de manière conclusive, celui qui terminait la première pièce, scellant ainsi discrètement l'unité de l'ensemble.




**Christine Prost**

(*) Jobert, éditeur (76, rue Quincampoix, 75003 Paris).

# LA GROTTE DE FINGAL
# Ouverture cyclique

par **Jean-Marie THIL**

Lorsque César Franck attachera définitivement son nom au concept d'écriture cyclique, bien des pages avaient préparé et annoncé cette technique, parfois même sous des formes très achevées (1). Tel est le cas de l'**Ouverture de la Grotte de Fingal de Mendelssohn**, qui constitue, ce que la présente analyse s'efforcera de démontrer, un exemple prémonitoire des plus saisissants d'écriture cyclique (2).

## CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

La Grotte de Fingal existe effectivement, dans les Iles Hébrides, au nord de l'Ecosse. La mer s'y engouffre à chaque marée, et son chant s'y voit exalté par la forme caverneuse de l'excavation ; de plus, les concrétions calcaires qui se sont formées sur les parois donnent l'illusion de rangées de tuyaux d'orgue. Dès lors, il est facile d'imaginer la forte impression que dégage un tel spectacle sonore, surtout si le visiteur est musicien, doublé d'une âme romantique...

Mendelssohn la visitera en 1829 au cours d'un voyage estival en Ecosse, et l'œuvre qui en résulte, après une longue maturation, portera successivement les titres d'Ouverture de l'Ile Solitaire, Ouverture des Hébrides, Ouverture de la Grotte de Fingal (3). Le compositeur puisera également dans ce voyage l'inspiration de sa 3$^{e}$ symphonie dite "Ecossaise", et qui constitue sans doute le sommet de la production du maître dans l'art de la symphonie.

### Pourquoi une "Ouverture" ?

Depuis la "Réforme de Gluck", l'ouverture se doit de préfigurer le contenu de l'opéra qu'elle introduit, ce qui consiste concrètement et toujours sous une forme symphonique, soit en un "ramassé" thématique des airs marquants contenus dans l'ouvrage (4), soit en un résumé dramatique de l'argument, inclus généralement dans une forme sonate (5). Dans le cas présent, Mendelssohn choisit et respecte cette deuxième conception, en utilisant de façon très classique une forme sonate.

Mais d'autre part, en tant que "genre", l'opéra rencontre un tel succès que les organisateurs de concerts symphoniques sont tentés, pour attirer le public, d'en programmer fréquemment les ouvertures (6). D'où l'idée d'écrire, toujours pour le concert, des ouvrages similaires en un mouvement, évidemment sans opéra, qui conservent improprement le titre d'ouverture et ne sont rien

---

(1) Lionel de la Laurencie écrivait en 1911 : "Les grands hommes ne surgissent plus à la manière de messies chargés d'une mission révélatrice ; ils constituent le terme de longues et obscures préparations, et dans l'orographie historique, les sommets ne sont pas seuls intéressants". In *Lully*, coll. *Les Maîtres de la musique*, éd. Félix Alkan ; réédité in *Les introuvables*, éd., d'Aujourd'hui, Paris 1977, p. 101.

(2) Les anciens abonnés se reporteront avec intérêt au n° 185 de notre revue où René Kopff donnait une analyse complète et définitive de cette œuvre. Il y suggérait déjà nettement notre sujet : "Ce thème est tellement insistant, prédominant dans toute l'œuvre, qu'on peut presque le considérer comme le thème générateur ou conducteur".

(3) Cette maturation s'étalera sur plusieurs années, chose courante chez Mendelssohn, comme le prouvera la citation de la note n° 10 où l'auteur montre clairement la nécessité, pour lui, de reprendre inlassablement certains passages jusqu'à obtention du résultat recherché. Et même lorsqu'une œuvre est achevée, le doute l'habite encore, comme l'indique sa réaction à l'issue de la première exécution de cette ouverture, le 14 mai 1832 à Londres, sous sa direction : "Le public m'a accueilli, moi et mon œuvre, avec la plus grande bienveillance..." On expliquera au moins partiellement ce phénomène par la jeunesse du compositeur à ce moment-là, puisque né en 1809, il a tout juste vingt ans au moment du voyage et vingt-trois ans à la création de cette ouverture. Il mourra jeune également, à l'âge de trente-huit ans, en 1847.

(4) A titre d'exemple, l'Ouverture de Carmen (Bizet) correspond strictement àcette conception.

(5) Toujours à titre d'exemple, l'Ouverture de Coriolan (Beethoven) propose une forme sonate éclatée.

(6) Cette situation est d'ailleurs à l'origine directe, au moins partiellement, de la résurgence de la suite au cours du XIX$^{e}$ siècle. En effet, l'un des concepts de la suite romantique consiste à proposer, sous forme symphonique et avec un nombre variable de mouvements, les extraits les plus célèbres d'un ouvrage lyrique ou d'un ballet ; les exemples abondent : *Carmen* (Bizet), *Daphnis et Chloë* (Ravel), *L'Amour des trois oranges* (Prokofiev), *L'Oiseau de feu* (Stravinsky), etc.., ouvrages bien évidemment destinés au concert. Et afin d'être complet sur la question, rappelons que la suite romantique peut aussi consister en une suite de danses, comme à l'époque baroque : *Masques et Bergamasques* (Fauré), *Le Tombeau de Couperin* (Ravel), etc... ; ou en une suite dramatique : *L'Arlésienne* (Bizet), *Peer Gynt* (Grieg), *Pelléas et Mélisande* (Fauré), etc... ; ou encore en une simple succession de mouvements, sans caractéristique liée à une forme générale : *Suite bergamasque, Children's Corner* (Debussy), etc...

d'autre, en réalité, que des poèmes symphoniques avant la lettre (7) : c'est également à cette dernière conception que se rattache la Grotte de Fingal (8).

Ainsi donc, tout en respectant le choix ordinaire de la forme sonate, Mendelssohn libère sa sensibilité personnelle, proche de l'esprit du poème symphonique (9). Il l'affirme d'ailleurs lui-même, en particulier dans une lettre adressée à son père et dans laquelle il évoque son insatisfaction face aux ébauches de sa partition : "Tout le développement sent davantage le contrepoint que l'huile de poisson et les mouettes, et ce devrait être le contraire" (10). Et les commentateurs lui emboîtent le pas : "Cette ouverture est donc réellement inspirée par un paysage, celui, grandiose, de la mer dont le chant résonne dans la Grotte de Fingal... On y sent à chaque mesure le romantique profondément impressionné par l'âpre et sombre beauté du paysage nordique" (11). Ou encore : "On peut y voir le premier grand tableau marin de la musique romantique" (12).

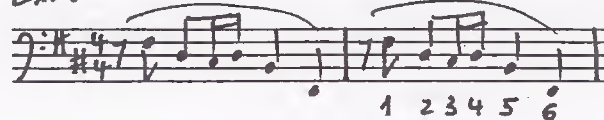
## L'ECRITURE CYCLIQUE

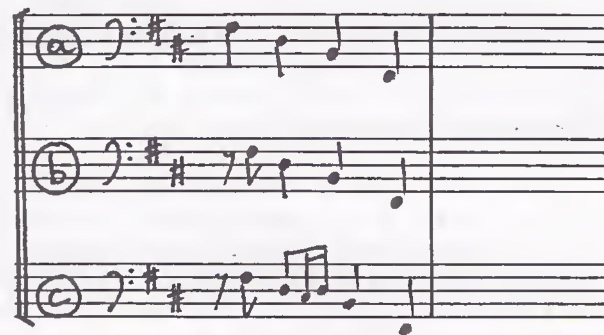
Rappelons tout d'abord brièvement qu'une écriture cyclique consiste à choisir un motif originel appelé "cellule cyclique", puis d'échafauder tout le matériau thématique de l'œuvre à partir de cette cellule. Chaque élément constitue donc une variante, une amplification ou un développement de la cellule, sous les formes les plus variées et les plus libres. D'où une apparence de riche floraison d'idées, qui, en réalité, se réduit à un monothématisme de fait, sinon même à un court motif de quelques notes. Tout, ici, consiste donc à exploiter au mieux cette cellule, piquant l'analyste au vif par les embûches éventuelles qui troubleront sa recherche, mais, à terme, l'œuvre sera pleinement réussie si cette technique sait se faire oublier à l'audition, même après analyse, tant l'habileté du compositeur aura su dissimuler la trame de sa partition.

Car le but essentiel de l'écriture cyclique ne consiste nullement en un jeu intellectuel de recherche auditive, à la manière d'une sorte de ricercar romantique, mais plutôt de dégager, au-delà d'une apparente diversité, de fortes impressions d'unité et d'équilibre qui en découleront invariablement (13).

## LA CELLULE CYCLIQUE

La cellule cyclique (ex. 1) est exposée dès la mes. 1 (14). Basée sur un arpège descendant de l'accord de tonique en si mineur, égrénant les notes d'une dominante à l'autre (ex. 2a), Mendelssohn l'agrémente d'un demi-soupir initial (ex. 2b) et d'une broderie inférieure de la médiante (ex. 2c). Et le tour est joué : avec ce matériau d'une extrême simplicité, la cellule de base trouve sa forme définitive (ex. 2c ou ex. 1).




Mais cette apparente naïveté ne transparaît nullement à l'audition. Le demi-soupir de départ, avec le contretemps assez tendu qui en résulte, crée un élan d'autant plus sensible que la phrase est descendante ; il suggère la

(7) Composée deux décennies plus tard, cette *Ouverture de la Grotte de Fingal* se serait certainement intitulée, très simplement, *La Grotte de Fingal*.

(8) Ceci prouve à nouveau l'affirmation de la note n° 1 : lorsque Liszt "invente" le poème symphonique, ce dernier existait déjà dans les faits. Il n'en manquait que le nom et une mise en forme définitive.

(9) A l'attention de nos jeunes lecteurs, rappelons qu'un poème symphonique est, avant tout, une musique descriptive. Sa structure n'est plus liée à la rigueur d'une forme pure : elle suit logiquement l'évolution de l'argument, ce qui revient à dire que, pour le compositeur, la forme est libre. Enfin, il se suffit à lui-même, contrairement à l'ouverture qui doit introduire et, depuis Gluck, préfigurer un spectacle scénique (opéra, ballet, opéra-comique, etc...).

(10) Lettre du 21 janvier 1832, adressée à son père de Paris. Citée par E. Lindenberg dans son analyse préfaçant la partition d'orchestre éditée chez Heugel (P.H. 43, paris).

(11) René Kopff, *op. cit.*

(12) Marc Vignal. Cité par F.-R. Tranchefort, in *Guide de la musique symphonique*, Fayard 1986, p. 475.

(13) Le ricercar est une technique d'écriture à la fois antérieure et très proche de la fugue. Le thème, joué à nu au début, est ensuite dissimulé dans les diverses parties de la pièce : l'auditeur doit alors s'appliquer à les "rechercher", d'où le terme de "ricercar".

(14) Les chiffres qui surchargent cette citation (ex. 1) ont pour but de faciliter les explications de l'analyse qui va suivre, permettant ainsi, note par note, de comparer toute citation avec la cellule cyclique et d'éviter de trop laborieuses explications rédigées.

puissance d'une vague, au moment du fragile équilibre où elle creuse son ressac. La chute de la phrase évoque à l'évidence le déferlement de cette vague, pendant que la petite broderie de la médiante dessine les mouvements de l'eau s'épanchant sur la grève. Les dernières notes voient le retrait de l'écume et le retour de la vague qui a perdu toute sa puissance.

On remarque également que l'élan du silence initial ne s'estompe, en réalité, que sur les deux dernières notes de la cellule, justifiant le retour de ce même demi-soupir dans la mesure suivante afin de redonner vigueur au discours. Ceci confirme bien l'effet descriptif recherché car la répétition de la cellule, loin de susciter l'ennui, suggère au contraire, et de façon admirable, l'inlassable et fascinant mouvement de la mer.

De plus, il convient de souligner que, sur un plan strictement technique, la solution choisie reste d'une extrême efficacité parce qu'elle autorise de larges et nombreuses solutions de développement. Ainsi, l'appui sur la seule tonique permet la transposition ou le rajout de n'importe quel autre degré; ou encore, la quasi absence de mélodie favorise tous les enrichissements souhaitables. D'où une formule admirablement adaptée à une écriture cyclique (et qui justifie sans doute le long mûrissement de l'œuvre), car la solution proposée, à la fois simple et convaincante, constitue, à notre avis, un modèle du genre. Comme on le voit, il s'agit là d'un art consommé où la poétisation de la nature le partage avec l'efficacité de l'évocation.

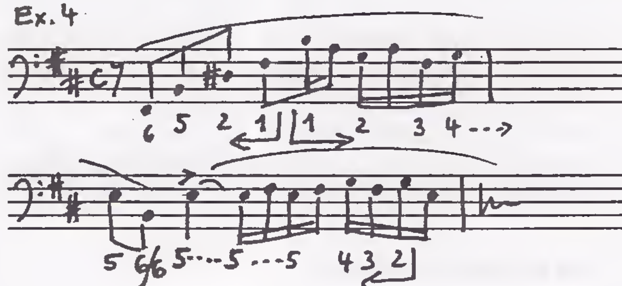
## ANALYSE DE L'ŒUVRE

Cette ouverture propose donc une très classique forme sonate avec exposition (mes. 1 à 95), développement (mes. 96 à 178) et réexposition (mes. 178 à 268), et l'on notera d'emblée que ces trois grandes parties sont, à dix mesures près, d'égales longueurs, ce qui accentue encore ces impressions d'équilibre et d'unité déjà évoquées (15).

### EXPOSITION

**Le thème masculin (mes. 1 à 26)** s'installe tout d'abord dans le grave de l'orchestre (violoncelles, altos et bassons) où il se contente de répéter la cellule. Toutefois, diverses modifications apparaissent très vite comme à la mes. 3 où les violoncelles préfigurent quelque peu la transition en proposant une version rétrograde du thème (ex. 3), ou encore mes. 7 et 8 où se combinent plusieurs lectures directes et rétrogrades (ex. 4). On notera aussi, pour ce début, la succession des modulations, qui à l'image de la cellule, égrène les notes de l'accord de tonique (cf. ex. 2a), mais dans le sens ascendant : si mineur (mes. 1), ré majeur (mes. 3) et fa dièse mineur (mes. 5), le tout souligné à la quinte par des pédales qui procèdent d'une succession identique : fa dièse (mes. 1, violons), la (mes. 3, clarinettes) et do dièse (mes. 5, hautbois), ce qui confirme de façon étonnante le principe cyclique de la composition.




Le thème passe alors à l'aigu où il revient en si mineur (mes. 9). On notera aux mes. 13 puis 17 une formule étalée qui enchaîne deux cellules, l'une amplifiée par une broderie supplémentaire et une insistante tonique, alors que l'autre est très décantée (ex. 5). Puis, mes. 23, en si mineur modal, donc privée de sensible, une sorte de variante de cet ex. 5, proposant des principes similaires, conclut toute cette partie (ex. 6).

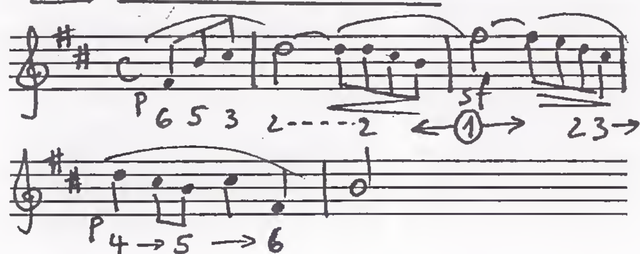


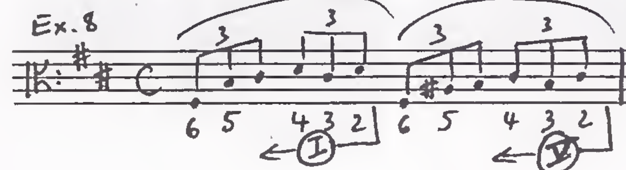




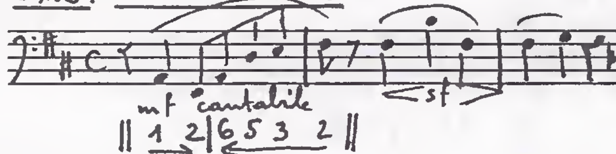
(15) On peut même, sans vouloir trop y insister, y voir également une justification supplémentaire de ce long mûrissement.

**La transition (mes. 26 à 46)** s'enchaîne sans heurt, savamment préparée par les citations prémonitoires des ex. 3 et 4 ; elle consiste à nouveau en une combinaison de deux cellules, l'une rétrograde et l'autre directe se rejoignant sur le climax du thème (ex. 7) (16), le tout soutenu par diverses citations déjà connues du premier thème dans les cordes graves (mes. 26). Cette phrase, exposée aux bois, chante avec tant de naturel que l'on peut la présenter comme un thème à part entière, d'autant qu'elle sera exploitée à plusieurs reprises par la suite. C'est ainsi qu'apparaît dès la mes. 33 un développement très coloré de la queue de ce thème pour créer un effet d'attente de la partie suivante, effet habilement compensé par de mouvants triolets (ex. 8) et de sinueuses doubles croches qui semblent souligner un léger enflement du flot marin.

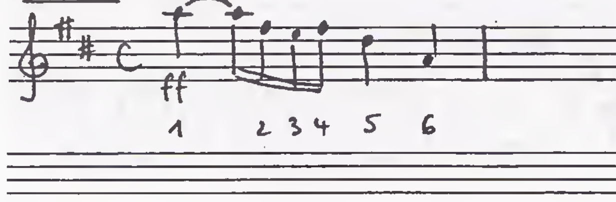


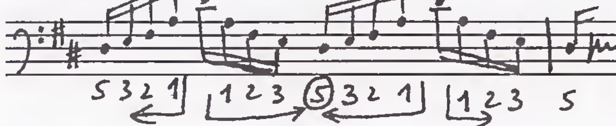



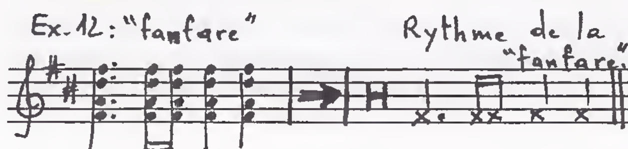

**Le thème féminin (mes. 47 à 76)**, à l'instar du premier thème, est successivement présenté dans le grave (mes. 47 aux violoncelles et bassons) puis dans l'aigu (mes. 57 aux violons), les deux fois en ré majeur, relatif du ton d'origine (ex. 9). D'un élan similaire au thème de transition, il "fait songer à une vague montant des profondeurs" (17), "baigné par le flux liquide des cordes et des tenues de bois" (18). Son caractère mélodique n'est que trop évident, de constants legato et la mention "cantabile" soulignant sa calme régularité de croches et de noires. Nos élèves y voient souvent la calme puissance de la mer, son immensité, sa profondeur, comme si le regard embrassait d'un coup, et par beau temps, l'horizon marin. On notera dans la première mesure du thème la lecture très curieuse de la cellule, directe pour ses deux premières notes et rétrograde pour les autres, contractant en une seule formule le principe déjà vu à l'ex. 7. Un court développement annonce la coda avec un bref retour de la queue de transition (mes. 67) suivi de diverses citations de la cellule d'origine (mes. 70) ou des triolets de l'ex. 8 (mes. 72).




**La coda (mes. 77 à 95)** achève cette exposition avec grandeur, force et majesté. La cellule est reprise textuellement en ré majeur (mes. 77) avec toutefois une modification rythmique sur les deux premiers temps, appuyant l'attaque sur le temps fort et se prolongeant sur quatre doubles croches, d'où un caractère ferme et décidé (ex. 10). L'accompagnement, toujours analysable cycliquement, propose plusieurs solutions intéressantes : tout d'abord des vagues à la fois ondoyantes et puissantes aux cordes graves (ex. 11), ainsi qu'une éclatante fanfare de cuivres soutenue par les timbales, qui, sur un accord parfait de tonique, propose le rythme à peine épuré de la cellule d'origine, toujours privé de son contretemps (ex. 12), à l'image du thème qu'elle soutient (cf. ex. 10). Ces divers éléments se précipitent rythmiquement dès la mes. 79, avant d'être repris (mes. 81) avec, aux flûtes (ex. 13 cité une octave en dessous), une intéressante combinaison des ex. 10 et 12.



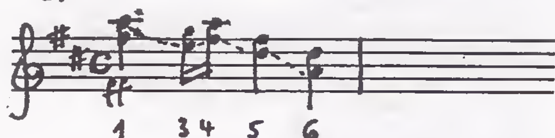



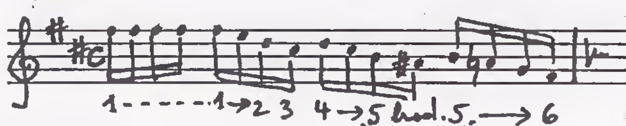

(16) Le terme "climax" signifie sommet, point d'accentuation, point culminant, aboutissement d'un phénomène ascensionnel.

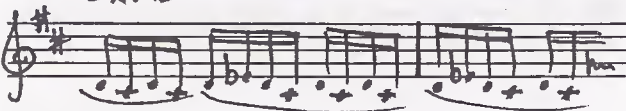
(17) E. Lindenberg, *op. cit.* (note n° 10).

(18) F.-R. Tranchefort, *op. cit.* (note n° 12).




Le climax de cette coda (cf. note 16) se situe sur l'attaque de la mes. 85 où une impressionnante descente de doubles croches (ex. 14 cité à l'octave inférieure) débute par une amplification du thème de coda (cf. ex. 10) pour s'apaiser (mes. 89) sur une longue pédale de tonique brodée, en homophonie aux cordes (ex. 15), développement du 2e temps de la cellule (cf. ex. 1, notes 2 à 4), soutenue par la fanfare (cf. ex. 12) qui s'est emparée de tout le reste de l'orchestre et se prolonge encore quelque peu (mes. 93 à 96) pour renforcer le sentiment d'accalmie et achever, toujours en ré majeur, cette première grande partie.



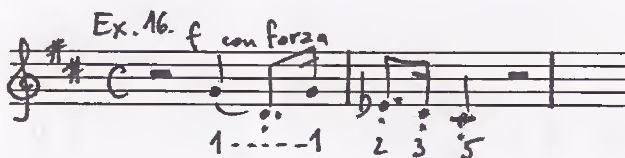




**En conclusion de cette exposition**, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une stricte première partie de forme sonate, le thème féminin et la coda étant au relatif majeur d'un ton d'origine mineur. Mais, conformément aux concepts romantiques, la transition revêt l'importance d'un véritable thème, et tous les thèmes sont l'objet de petits développements dès leur exposition. Sur le plan descriptif, on observera que ces quatre parties nous suggèrent des situations diverses de la mer, franchement calme au début et très mouvementée dans la coda, les différents thèmes procédant tous, et dans leur ordre d'apparition, de cette évolution.

Quant à l'écriture cyclique, on constatera que les citations ascendantes (ex. 3, 4, 7, 8, 9 et 11) constituent très logiquement des lectures rétrogrades de la cellule dont l'élan est descendant. D'autre part, les apparitions du début (mes. 1) dans le grave de l'orchestre, font penser à une formule d'accompagnement un peu recherchée, ne libérant le "secret d'écriture" qu'avec lenteur, solution fort savante qui incite d'emblée le lecteur à mener ses recherches à travers toute la partition (nos citations l'ont prouvé), démontrant une nouvelle fois le caractère très soigné de l'écriture de Mendelssohn, fruit de ses méditations des partitions de Bach (19).

## DEVELOPPEMENT

**La première partie de ce développement (mes. 96 à 123)** débute dans le ton principal si mineur. Elle propose un dialogue entre la cellule (cf. ex. 1) à nouveau présentée dans les cordes graves (cf. mes. 1) et le rythme de la fanfare (cf. ex. 12) qui change de couleur à chaque présentation, partagé entre bois et cuivres jusqu'à une ultime proposition à la trompette sous une forme cadentielle en ré majeur (mes. 122). La richesse de cette palette sonore est accentuée par d'incessantes modulations, phénomène d'autant plus sensible qu'à partir de la mes. 104, aucun ton ne dure plus de deux mesures (20). Ce discours très impressionniste s'enrichit (mes. 112) d'un élément nouveau (ex. 16), encore plus vigoureux que l'ex. 10 de par ses rythmes pointés, son affirmation sur la partie faible de la mesure, la suppression de sa broderie et l'absence de la dernière note qui accentue d'autant la tonique d'aboutissement. Cette citation nous ramène à

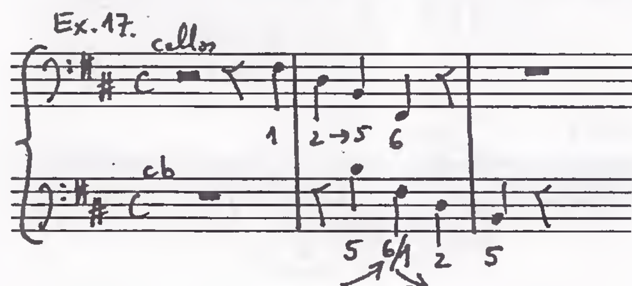



---

(19) Un second violon d'un grand orchestre symphonique nous confia, un jour, son plaisir à jouer Mendelssohn qui "écrit" toutes ses parties avec soin, se refusant à de simples remplissages dans quelque pupitre que ce soit, et en particulier dans le sien : "Il y a toujours, disait-il, quelque chose d'intéressant pour les seconds violons". E. Lindenberg *(op. cit.)*, parlant d'un autre instrument, confirme cette opinion : "Notons ici l'emploi magistral de la trompette qui, pour la première fois depuis Bach, reprend son rang d'instrument soliste dont le rôle ne se borne pas à renforcer les ff dans les tutti".

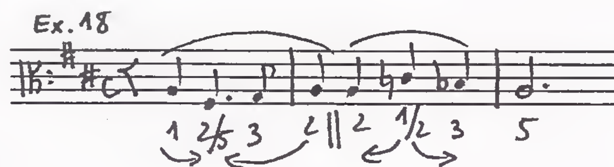
(20) Mes. 104 : do majeur ; mes. 106 : sol majeur ; mes. 107 : sol mineur ; mes. 108 : si bémol majeur ; mes. 110 : fa majeur ; mes. 112 : do mineur ; mes. 114 : sol mineur ; mes. 116 : ré majeur ; mes. 117 : sol mineur ; mes. 118 : ré majeur ; mes. 119 : sol mineur ; mes. 120 : ré majeur ; mes. 121 : sol mineur ; mes. 122 : ré majeur. Au début : si mineur (mes. 96) et mi majeur (mes. 100). On notera qu'à partir de la mes. 104, les tonalités apparaissent sur le temps fort, alors qu'à partir de la mes. 117 et jusqu'à la fin du fragment, elles débutent toutes sur le 3e temps de chaque mesure. Ces modulations sont d'une souplesse extrême puisqu'on y rencontre très souvent de classiques passages à la dominante, au relatif, à l'homonyme, etc... Un intéressant balancement ré majeur – sol mineur conclut le passage (mes. 116 à la fin), à seule fin de préparer (et avec quel art !) le retour (mes. 123) du thème féminin dans la tonalité d'origine ré majeur (cf. mes. 47).

l'idée cyclique que l'on trouvera à nouveau partout, comme par exemple (mes. 96 à 98) dans le rallongement de la cellule (ex. 17) aux violoncelles et contrebasses (21).




On observera aussi que les batteries de violons, dont l'intention descriptive est évidente, débutent aux violons I par une tierce majeure (mes. 96), rappelant la tête du thème masculin, immédiatement suivie d'une tierce mineure (mes. 100) caractérisant la tête du thème féminin.

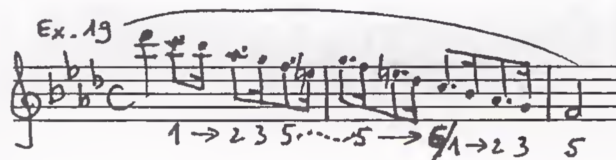
**La seconde partie du développement (mes. 123 à 130)** propose un bref rappel du thème féminin (cf. ex. 9), revenant à l'essentiel de sa présentation d'origine (cf. mes. 47) par la reprise de la tonalité ré majeur, et la succession grave-aigu (cellos, mes. 123 – violons I, mes. 125). Mais ce thème s'enrichit ici (altos, mes. 123 – violons II, mes. 125) d'un remarquable contrepoint (ex. 18) qui s'achève sur la tête d'une gamme mineure mélodique descendante de ré, élément repris mes. 127 (violons I) et 128 (seconds altos) et qui engendre une inattendue polymodalité (22). Du point de vue cyclique, ce contrepoint reprend (cf. ex. 9) l'idée du thème lui-même (notes 1 et 2 directes, 2 à 5 rétrogrades) mais la poursuit ici par la même subdivision proposée en sens inverse (ex. 18), les intervalles étant respectés mais non les fonctions tonales. De plus, mes. 123-124, les violons I proposent l'intervalle des notes extrêmes de la cellule, soit une octave, et les violons II celui de la tête de la cellule, soit une tierce majeure.

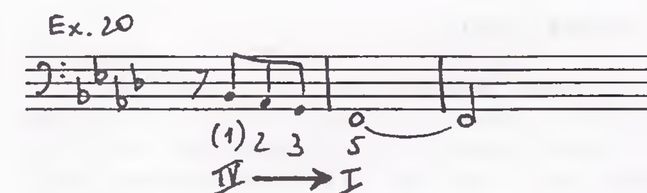



Sur le plan dynamique, cette partie se veut apaisante par son lyrisme, son écriture très horizontale et sa longue tenue conclusive sur un accord parfait majeur (mes. 129 et 130).

**La troisième partie (mes. 131 à 148)** débute par une subtile modulation, la tonique ré se muant subitement en dominante de sol majeur (mes. 131). La longue attente des deux mesures précédentes donne une telle force à cette modulation qu'elle suffit à indiquer à l'auditeur la reprise d'un certain dynamisme qui trouvera son aboutissement dans la quatrième et dernière partie de ce développement. Cette troisième partie sert donc de transition entre le calme précédent et l'agitation tourmentée conclusive.

Le lecteur n'aura aucune peine à reconnaître la cellule sous de nouvelles variantes (mes. 131 et 133 aux violons, mes. 140 et 142 à la flûte, etc...), de même qu'il reconnaîtra la queue du thème de transition (mes. 135, flûte ; mes. 144, violons), et l'élément en triolets de l'ex. 8 (altos et violoncelles). Les mes. 138-140 en fa mineur, reprises aux mes. 147-149 en si bémol mineur, proposent un vaste élargissement de la cellule (ex. 19), agrémenté de notes de passage et broderies supplémentaires et enrichi du rythme pointé de l'ex. 16. Les cordes graves, sur la fin (mes. 139) présentent également un souvenir de la cellule, la dominante initiale étant remplacée par une sous-dominante (ex. 20). Cette fantastique descente conduit, mes. 140 à une reprise de la dynamique déjà décrite.

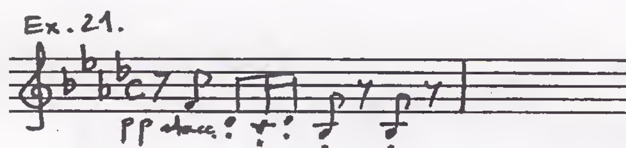



(21) A l'attention de nos jeunes lecteurs, nous rappellerons que, pour des raisons pratiques, la contrebasse est écrite une octave au-dessus du son réellement entendu. Cela signifie que dans l'ex. 17, les notes des deux portées constituent un parfait unisson, à la hauteur des violoncelles.

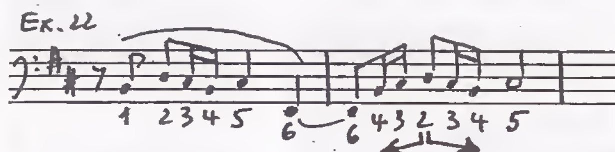
(22) La gamme mineure mélodique descendante s'identifiant au mode de la, alors que la gamme majeure dans laquelle est proposé le thème n'est autre que le mode de do, nous pouvons parler de polymodalité. Par contre, il n'y a pas polytonalité, les deux modes proposés ayant la même tonique ré.

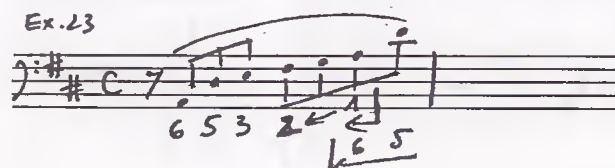
**La quatrième partie (mes. 149 à 178)**, tout comme dans l'exposition mais sous une forme encore plus nette, conclut l'ensemble de façon agitée et tourmentée. Le thème masculin est abondamment exploité, dynamisé par les demi-soupirs des deux derniers temps et les notes piquées en staccato (ex. 21) ; mais surtout, la réponse des bois, en canon lancé par les cordes, décrit à l'évidence l'écho du flot marin répercuté par les parois de la grotte, discours coloré à nouveau par une cascade de modulations et l'entrée progressive des cuivres et timbales. La fanfare (cf. ex. 12) réapparaît mes. 165 dans les vents, traitée à son tour en canon et pour les mêmes raisons descriptives (mes. 169), entre cordes aiguës et vents sur la dominante de si mineur, ramenant ainsi le ton principal qui conclura le tout. Toujours mes. 165, diverses formules connues de doubles croches rappellent notamment les ex. 14 et 15, et s'imposent peu à peu pour aboutir à une demi-cadence consistant en une puissante double gamme chromatique ascendante de dominante à dominante (mes. 175 à 178), brièvement prolongée aux flûtes. La pédale de dominante brodée qui débute mes. 178 (3e temps) apaisera cette effervescence, tout en faisant débuter la réexposition.




## REEXPOSITION

**Le thème masculin (mes. 178 à 190)** ainsi "aquatiquement" introduit, se présente une nouvelle fois dans un enchaînement grave-aigu (mes. 180 – mes. 188). On notera ici une très intéressante variante cyclique exploitée à deux reprises, mes. 182 en si mineur (ex. 22) et mes. 186 au relatif ré majeur, dans laquelle la première mesure mélange des intervalles directs et renversés, alors que la seconde enchaîne une lecture rétrograde puis directe du 2e temps de la première (23). De plus, au retour de la cellule en ré majeur (altos mes. 184) s'ajoute un étonnant contrepoint qui n'est autre que la cellule rétrograde privée de sa broderie (ex. 23). Comme on le voit, Mendelssohn ne se contente pas d'une simple redite du thème d'origine mais cherche à enrichir sa reprise de subtilités contrapuntiques, sans oublier que sa modulation en ré majeur (mes. 184 à 187), enrichie d'un petit travail d'orchestration où le thème passe aux cuivres et clarinettes (cf. 2e phrase de la note n° 19), poursuit le fertile travail de coloration déjà constaté antérieurement.




La version aiguë du thème (mes. 188) rappelle l'ex. 5 et redonne un petit dynamisme par sa conception plus allongée. Ce phénomène s'accentue par les sauts d'octaves (mes. 190) qui vont en se précipitant (mes. 192) et qui, à l'instar des mes. 123-124, rappellent l'intervalle des notes extrêmes de la cellule.

**La transition (mes. 192 à 202)** marque le climax et la désinence du dynamisme précédent (24). D'écriture très harmonique en noires régulières, elle ne présente aucun thème et, en particulier, l'ex. 7 qui caractérisait cette partie dans l'exposition, est ici absent. On peut y voir un retour aux conceptions classiques de la transition, permettant de passer progressivement du caractère du premier thème à celui du second afin d'éviter tout heurt dans l'enchaînement, et ceci sans thème précis, donc sous l'apparence d'éléments secondaires. C'est ainsi que les valeurs longues (blanches pointées, rondes) n'apparaissent que progressivement, et que les noires disparaissent totalement à la fin, passant imperceptiblement de l'esprit rythmique du thème précédent au caractère très lyrique du suivant. De plus, toujours selon les concepts classiques, une transition doit être modulante et le lecteur saura apprécier l'intérêt de ce passage sur ce point (25).

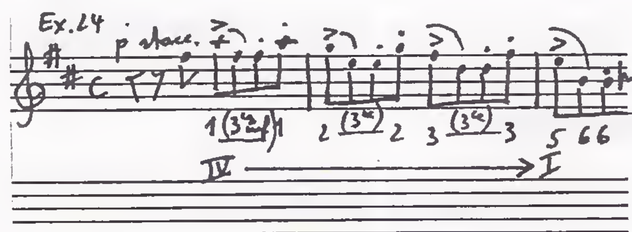
---

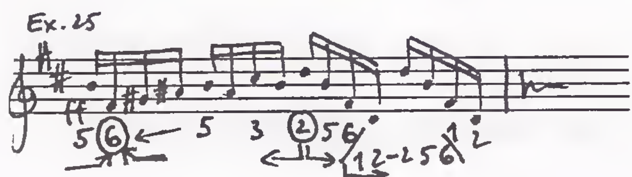
(23) Pour le détail de la première mesure de l'ex. 22 : le premier intervalle (notes 1-2) est renversé (tierce ascendante au lieu de descendante) ; le second (notes 2-3) est direct (seconde descendante comme dans l'exemple d'origine) ; les deux suivants (3-4 et 4-5) sont renversés ; le dernier est direct. Le tout avec la note 5 modifiée.

(24) La désinence est la chute, l'apaisement, l'accalmie qui suit un climax (cf. note 16).

**Le thème féminin (mes. 202 à 216)** ainsi introduit, s'élève hiératiquement à la clarinette en si majeur, presque à la manière d'un trait de concerto, tant le soutien de l'orchestre reste discret sur des valeurs longues pour libérer l'expressivité de l'interprète ; il est bien vite doublé d'un contrechant à la 2e clarinette, en mi majeur mes. 206. La rêverie qui en résulte se prolonge en si majeur sur des formules répétitives (mes. 211), soulignant l'effort que suppose l'interruption de cette ardente contemplation. Cette prolongation est soulignée par une douce pédale de dominante aux cors (mes. 211), puis clarinettes (mes. 215), rappelant cycliquement le rythme de l'ex. 10 joué deux fois plus lentement, ainsi que la tenue de la fanfare. Tout ceci, par contraste, conduit à la coda qui, par son caractère tourmenté, rappelle les finales des deux grandes parties précédentes.

**La coda (mes. 217 à 268)** conclut l'ensemble de l'œuvre par un éblouissant développement. Un élément nouveau lance le discours (en mi mineur), basé sur un étalement de la cellule combinant l'ex. 20 (dominante remplacée par la sous-dominante) et le premier intervalle de la cellule (tierce descendante) qui est ajoutée à chaque note (ex. 24). Puis, une succession de grosses vagues (mes. 223 à 225) conduit à un climax en si mineur (mes. 226) qui superpose la cellule d'origine (cordes graves) à un très riche élément cyclique en contrepoint, à l'effet descriptif évident (violons, ex. 25, cité à l'octave inférieure). Ces thèmes sont alors développés, enrichis (mes. 234) de la fanfare et de diverses formules, bien évidemment cycliques, que le lecteur s'amusera à rechercher. L'agitation se poursuit dans les cordes, avec divers rappels de la fanfare proposée, par exemple, en canon entre bois et cuivres (mes. 248), en pédale (mes. 254 avec le demi-soupir d'origine), etc... Tout ceci aboutit (mes. 260) sur une alternance appuyée d'accords de tonique et de dominante, nécessaire à ramener l'accalmie, et l'ultime cadence (mes. 263-264) propose, sur une pédale de tonique, un triple rappel de la cellule (clarinette) doublé d'une nette variante du thème féminin (flûte) qui n'est autre que la cellule rétrograde. Trois ultimes accords de tonique nous aident à nous arracher de cette fascinante féerie.




## IMPACT DE L'ŒUVRE ET CONCLUSION

Que dire encore après une splendeur aussi parfaite ? Notre admiration personnelle ? Laissons plutôt parler les musiciens illustres : "C'est l'une des plus admirables œuvres musicales" (Wagner). "Je sacrifierais volontiers toutes mes œuvres pour avoir réussi un ouvrage tel que l'Ouverture des Hébrides" (Brahms) !

Mais nos élèves aussi se laissent séduire (26). Car l'œuvre est écrite par un jeune homme à peine sorti de l'adolescence. Elle évoque la mer et une grotte, sujets de fascination pour l'enfance. Et surtout elle bannit les sempiternelles idées romantiques de la mort ou du spleen, excluant toute pensée sombre ou inquiète. L'œuvre est limpide, claire, sereine. Le cœur gonflé, l'œil pétillant, Mendelssohn admire sans arrière-pensée et transmet son extase. "Pour lui, la mer était la plus belle œuvre de la nature ; mais il ne l'imaginait que comme une grande plaine calme : dans les Hébrides, l'océan lui-même n'a rien de farouche et il ne s'y produit ni tempête, ni naufrage" (27).

Pourtant, le lecteur peut ici se poser une question : cette analyse "cyclique" reflète-t-elle effectivement la pensée ou la démarche du compositeur ? Nous répondrons que, dans l'état actuel de notre documentation personnelle, nous ne saurions être affirmatif; mais peut-être pouvons-nous poser le problème à l'envers. Mendelssohn décrit le chant de la mer dans une grotte ; puis, aucun élément nouveau n'apparaît, aucun personnage ou objet n'entre en lice, nul changement de décor n'intervient, aucune action n'est évoquée : bref, rien ne vient troubler cette contemplation. D'où thème et idée uniques, sans évolution (hormis des nuances liées à l'aspect calme ou agité de la mer), conduisant logiquement à la nécessité d'un seul élément descriptif à travers l'œuvre, sans qu'il soit possible d'agir différemment.

---

(25) Ces tonalités sont : mi mineur (mes. 194), ré majeur (mes. 196), si mineur (mes. 198) sur une longue dominante qui se résoud sur l'homonyme majeur (mes. 202) pour lancer le thème suivant. A cet égard, précisons que le 2e thème d'une réexposition est à la tonique, donc si ; mais ce thème étant majeur (cf. ex. 9), il est logiquement proposé ici en si majeur, bien que la tonalité générale de l'ouverture soit si mineur. Ce phénomène est courant (cf. *Ouverture de Coriolan*, à titre d'exemple) puisqu'une forme sonate de tonalité mineur présente très souvent son 2e thème au relatif, donc dans une tonalité majeure, ce qui conduit, pour la réexposition, à présenter ce thème à l'homonyme, afin de le maintenir en majeur tout en le ramenant à la tonique. Mais pour en revenir à notre transition, les modulations s'effectuent successivement à un ton voisin, au relatif et à l'homonyme, soit un ensemble classique et varié de situations.

(26) Nous avons souvent présenté l'œuvre, en 6e, 3e, 1ère et terminale. Ainsi que dans des stages de recyclage d'instituteurs et, expérimentalement, en C.E.1 et maternelle. Succès total.

(27) E. Lindenberg, *op. cit.*.

Cette technique est donc logique et quand l'auteur écrit que sa page "sent le contrepoint" (cf. citation de la note 10) alors qu'elle n'est nullement, *stricto sensu*, contrapuntique, ne doit-on pas "traduire" par "écriture cyclique" puisque cette expression... n'existait pas en 1832 ? Quoi qu'il en soit, en supposant que l'intention de l'auteur ne fut point cyclique, l'œuvre, quant à elle, l'est ! Et c'est ce qu'il nous importait de prouver (28).

Et nous ajouterons que la forme sonate, imposée par les règles en vigueur (cf. le début de la présente étude), ne pouvait que favoriser cette technique. Car le contraste du bithématisme ne devait pas conduire à une opposition, mais au contraire enrichir de visions variées et multiples, une description qui devait rester unique. D'où la nécessité, au-delà d'une pluralité de thèmes et de parties, de rechercher le moyen de maintenir cette unicité. Et l'on conviendra volontiers qu'une écriture cyclique résoud excellemment la question.

## PEDAGOGIE

Pour les collègues qui aiment puiser la matière solfégique ou technique dans les auditions, cette ouverture propose une foule de notions à leur appétit, adaptables à tous les niveaux de difficulté.

**Rythmiquement** : toutes les valeurs de la ronde à la double-croche ; rythmes pointés et doublement pointés ; liaisons ; contretemps.

**Mélodiquement** : tous les intervalles courants ; comparaison entre intervalles majeurs et mineurs sur les secondes et tierces lorsqu'un thème change de mode (nombreux exemples, ne serait-ce que sur la cellule elle-même) ; la quarte, la quinte et l'octave justes (nombreux exemples, en particulier sur la tête ou l'ambitus de plusieurs citations thématiques) ; la gamme chromatique (fin du développement).

**Modalement** : certaines phrases sont très caractéristiques, présentant les intervalles essentiels d'un mode : en mineur (ex. 1, 7, 23, etc...) comme en majeur (ex. 9). Notons que ces phrases se retiennent facilement et, apprises par cœur, peuvent servir de référence à des élèves en difficulté. Egalement des exemples de gammes mineures mélodiques, ascendantes (ex. 25) et descendantes (mes. 123-128, cf. note 22).

**Tonalement** : nombreuses et subtiles modulations soulignées parfois au cours de l'analyse : au relatif, à l'homonyme, à la dominante, à la sous-dominante, à la tierce. Voir surtout aux mes. 1 à 6, 104 à 122 et 194 à 202.

**Orchestration** : riches couleurs et combinaisons de timbres, surtout dans les vents ; exaltation de tous les pupitres de cordes (thèmes aux altos par exemple) ; instruments transpositeurs à lecture inévitable (et transposition facile à effectuer) ; tout ceci dans une partition claire.

**Formellement** : forme sonate à tonalité générale mineure (cf. note 25).

**Cycliquement** : un art consommé de la variation, richissime exemple d'évolution d'un thème ; sans oublier l'écriture directe et rétrograde, les intervalles directs et renversés, prémices indispensables à l'abord de l'écriture dodécaphonique.

---

(28) D'ailleurs, cet aspect très "avant-gardiste" de l'œuvre est confirmé sur un autre point par Marc Vignal (*op. cit.* p. 475) qui résume ainsi cette ouverture : "Une vision impressionniste avant la lettre".

**Jean-Marie Thil**
Agrégé de l'Université

---

## BACCALAUREAT 1992 :

Epreuve facultative d'éducation musicale toutes séries, sauf F.11.

*Histoire de la Musique :*

- **Beethoven :** 7e Symphonie (édition Heugel)
- **Fauré :** 2e Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur opus 117 (édition Durand)
- **Ligeti :** Lux æterna (édition Peters)

# UN RAIL AU RAÏ

par **Sylvie DOUCHE**

La plupart de nos établissements de banlieue présente une population hétéroclite, parfois à très grosse majorité maghrébine. Certains sont devenus français depuis des générations, d'autres ont gardé des liens très profonds avec leurs origines. Mais très nombreux sont les jeunes qui, de culture pour au moins de moitié occidentale, restent attachés à leurs racines plus ou moins lointaines par l'intermédiaire du Raï que l'on pourrait réduire à cette expression : "musique des jeunes arabes".

Avec une classe de 3e au Collège Paul Verlaine de Lille, nous avons réalisé une enquête sur le Raï. Quelques élèves de LEP marseillais nous ont apporté leur aide. Voici donc résumés les panneaux qui formèrent l'exposition : "Faut pas dérailler" organisée au sein de l'établissement à l'issue de ce travail de recherche.

**I – L'HISTORIQUE**

1920, c'est la révolte des paysans contre les poètes lettrés. C'est le début d'un mouvement musical de chanson perverse dont l'appellation "Raï" est récente.

"Ya Raï, Ya Raï" est une exclamation qui rythme le chant plaintif des bergers bédoins. Ce cri reconnaît cette débauche et l'assume. D'ailleurs on sait que le Raï débuta également dans les maisons closes à Constantine. Accompagnée d'une flûte en roseau et parfois d'une percussion, la nouvelle musique vit le jour dans les bas-fonds d'Oran (ouest algérien). Peu après, les cheikhates (chanteuses rurales) s'approprient ce "blues" aux paroles devenues peu ambiguës vantant le sexe et l'alcool. Le Raï s'urbanise et apparaissent le saxophone, le violon, l'accordéon. La forme musicale elle-même subit des modifications en puisant dans des genres aussi différents que le paso-doble, le flamenco, le rock grâce à la présence de diverses communautés (espagnole, marocaine, française, noire africaine...).

Le Raï atteint son apogée à la fin des années 70 avec l'introduction du synthétiseur, de la guitare électrique et des batteries. Le nouveau genre ayant atteint ses lettres de noblesse auprès de la jeune population algérienne, dépasse rapidement les frontières pour se répandre dans l'ensemble des pays du Maghreb. Il existe maintenant un Raï marocain.

Depuis, il n'a en rien perdu la faveur de la jeunesse et reste l'emblème de la musique populaire algérienne même après avoir été interdit à cause de son texte subversif.

Nota : nous ne traiterons pas du Raï traditionnel mais de celui né du rock, du reggae et qui concerne 70 % de la population algérienne : les jeunes.

**II – LES GRANDS REPRESENTANTS**

Nous avons demandé aux Lillois et Marseillais interrogés d'établir un "hit-parade" du Raï. Par "régions", les réponses se ressemblent beaucoup mais entre le nord et le sud, les réponses divergent de façon très sensible. Un seul nom commun : Cheb Khaled, le roi. Il est considéré comme le père du Raï. (À noter : chab signifie jeune). Après lui, viennent les princes : cheb Mami, cheb Kader, cheb Sahraoui, cheb Anouar... (Ce dernier est particulièrement jeune).

La plupart des chanteurs viennent d'Oran. Anouar est né et chante à Tlemcen. C'est sa particularité. Dès son premier titre (El la la rlossa), il obtint un succès considérable.

Quant à cheb Mami, il est le seul chanteur de Raï ayant enregistré aux Etats-Unis avec des musiciens américains. Il est connu aussi pour avoir chanté souvent en duos avec Zahouania ou Fadèla. Cette dernière est depuis 1979 la plus importante voix féminine du Raï. Elle perpétue le chant osé des cheikhates et reste très proche de la tradition malgré son adaptation partielle aux instruments électriques et aux préoccupations sociales actuelles.

Cheb Kader (22 ans) est également un "caïd" du genre. Il sévit à Paris aux Halles, accompagné de son violon ! Citons également chéba Nouria, Raïna Raï, cheb Hasni, cheb Tahar, cheb Djallal, cheb Hamid, les frères Bouchenak, etc...

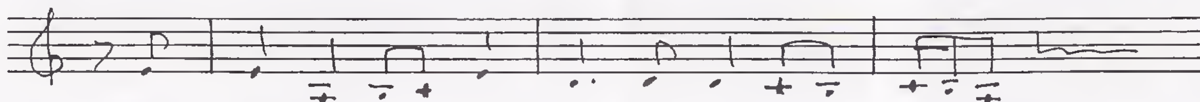
**III – LES DONNEES MUSICALES**

Malgré la présence d'instruments traditionnels, le Raï est fort semblable à la variété occidentale au niveau de l'instrumentarium (synthétiseurs Yamaha, Roland, Kora...). Il semblerait cependant que la guitare électrique soit moins souvent usitée que chez nous. Les chebs chantant au feeling arrivent encore difficilement à assimiler la longue préparation en studio et là il faut souligner le travail remarquable de Rachid et Fehti en studios à Tlemcen. La voix des chanteurs est généralement amplifiée. Une introduction, souvent dans un tempo lent expose les éléments les uns après les autres. Ceux-ci ne subissent guère de variantes au cours de la chanson.

La mélodie initiale est relayée par un synthétiseur aux moments des interludes toujours présents, parfois fort longs et développés.

Lorsqu'il y a duo, on peut remarquer un dialogue des voix mais jamais de polyphonie. Si les deux voix se rejoignent, c'est pour chanter à l'unisson. Les chœurs sont assez rares.

La "transe" à laquelle conduit cette musique, de façon reconnue est due à l'extrême répétitivité musicale et poétique. L'ambitus est assez restreint (cf. exemple ci-dessous extrait de cheb Kader).



Il n'existe pour ainsi dire pas de partition de Raï. Cette phrase musicale est dénuée des ornements mélismatiques exécutés par le chanteur et variant selon les mots soulignés.

Vocalement certains chanteurs se font une spécialité du port de voix et de la fin de phrase abrupte et gutturale (cf. cheb Anouar, surtout dans ses chansons de style traditionnel).

Selon les chanteurs, la caractéristique seconde augmentée des modes orientaux est plus ou moins utilisée. Chez des chebs américanisés, elle a même complètement disparu. Leur courbe vocale favorite semble être la ligne à tendance descendante avec, en fin de phrase une légère remontée. La tonalité de "la mineur" est très fréquente et les modulations quasi-inexistantes.

Ces quelques remarques stylistiques nous permettent de conclure que le Raï est une musique simplifiée ! Qu'en est-il des textes ?

**IV – LES TEXTES**

La femme et l'alcool sont désormais chantés de façon ouverte dans le Raï. Les chansons que nous avons dites répétitives musicalement, le sont également au niveau des paroles. Peu de phrases forment la chanson dans laquelle un seul état d'âme ou une situation unique sont dépeints. Le plus grand thème est certes l'amour avoué : "À la seule évocation de ton nom, mon sang s'arrête de couler", "Mon cœur secrète la passion car je l'aime à mourir", "Tu es à moi, toi ma raison de vivre", "Je l'ai aperçu dans l'obscurité et il m'a brisé l'âme"...

Les souffrances découlant de l'état amoureux sont bien vivantes, parfois avec fortes métaphores : "Guéris-moi de mes tourments et chasse toutes mes peurs, car toi seul peux le faire, sultan de tous les pouvoirs", "Ton feu me consumme lentement, l'insomnie allonge mes nuits", "Avec elle, je n'ai pas de repos, je souffre trop", "J'ai beau dire tout est fini, tous les soirs tu habilles mes rêves", "J'ai levé les yeux au ciel et ai pris mon mal en patience".

Or la poésie n'est pas toujours de mise dans le Raï : "Elle est tellement sexy qu'elle illumine ma vie", "On fait l'amour dans une baraque", "Elle allume tous les gars et je veux être son favori"... Nous l'avons dit, l'alcool est un grand thème : "La bière est arabe et le whisky est européen ; aime jusqu'à satiété et bois car tu ne sais de quoi demain sera fait". Parfois on affiche son chauvinisme : "Je suis oranais et fier de l'être", parfois on se révolte : "Monsieur le juge, mes enfant sont opprimés. La justice inscrit leurs noms et la prison leur ouvre la porte"...

Le texte peut se rapprocher de la louange : "Saluez le prophète et ses dix compagnons (...) car eux seuls sauront nous éclairer". Des situations sociales de rejet peuvent être soulignées : "Mon amour et moi sommes victimes des ragots", ou "Maintenant voilà que même ma famille et mes amis parlent sur moi et ne m'adressent plus mot (..) Voilà et bien fait pour moi, Ça m'apprendra à n'en faire qu'à ma tête et à suivre des garçons qui ne m'amènent que des ennuis"...

Le Raï se veut être la voix du peuple, la résonance des problèmes sociaux, or l'éventail des sujets abordés semble relativement restreint.

Tout comme la musique, le texte emprunte ses éléments à des cultures différentes (il arrive qu'on retrouve des mots en français)... Bezza Mazoudi affirme d'ailleurs que "la chanson raï fait éclater la structure textuelle et c'est une de ses principales caractéristiques".
On ne peut pas vraiment parler de message révolutionnaire à propos du Raï mais l'on sait qu'il est né dans les couches sociales les plus basses. C'est déjà un début d'idéologie à laquelle les jeunes maghrébins en France, issus de milieux défavorisés, sont sensibles.

La plupart des adolescents interrogés dans notre enquête comprennent les paroles (au moins un peu : 50 %) et avouent y être sensibles (à 67,7 %). De même à Marseille, 41 % des jeunes interrogés déclarent que ce que le Raï possède de mieux que le Rap se situe au niveau des paroles jugées "plus romantiques". (Seulement 7,4 % des interrogés partagent ce point de vue à Lille !)

N'oublions pas cependant que ces paroles que nous pouvons juger relativement "plates" ou peu audacieuses,

acquièrent, prononcées en arabe, une force que la chanson traditionnelle ne pouvait se permettre. Cette soudaine liberté des mots ne fut pas pour déplaire à une jeunesse à la recherche d'un souffle nouveau.

Il paraît donc intéressant de leur donner la parole.

**V – LES JEUNES EMMIGRES VIVENT LE RAI**

Le Raï est une musique vivante et l'écouter implique souvent chez les adolescents un engagement physique de leur part, par la danse, la jugulation vocale ou le claquement de mains (geste qui leur est très spontané à l'audition de ces musiques précisément). Près de 50 % des jeunes interrogés disent savoir danser la danse du ventre (ayant appris seul ou lors de mariages).

En Algérie, le Raï est incontournable dans les boîtes de nuit. En effet, la boîte à rythmes très puissante et fortement accentuée incite les jeunes à danser. Le son occidental de l'instrumentarium utilisé et les différents timbres synthétiques contribuent à attirer les adolescents vers cette musique qui les replonge dans leurs racines (49 %). Certains même, (16 %) apprécient le Raï surtout pour cultiver leur différence par rapport à leurs camarades français.

Il n'y a en outre rien d'étonnant de constater que les jeunes français en question, au contact de leurs amis maghrébins, apprennent à connaître et apprécier le Raï. Nous nous devons de préciser toutefois que quelques jeunes nous ont avoué écouter du Raï pour ne pas être rejetés de leurs amis ou de leur famille.

J'emprunte la conclusion à un article de "La Nouvelle République" (24/04/89) : "Joyeux comme le funk, remuant comme le reggae et parfois mélancolique comme le blues, le Raï exprime directement la vie et non pas seulement une idée sur la vie. Excellent antidote contre l'intégrisme (...), le Raï poursuit irrésistiblement son bonhomme de chemin et commence à s'intégrer et à s'insinuer dans tous les coins et recoins de la "sono mondiale".

**QUELQUES JALONS DE BIBLIOGRAPHIE :**

Mostfal Ahmed : *Les tribulations de la jeunesse raï,* 1986
Mouffouk Ghania : *Raï, les chabs et les cousins,* 1985
Chebel Malek : *Le livre des séductions,* Lieu commun 1986
Mazouzi Bezza : *La musique algérienne et la question raï,* Revue musicale n^os^ 418, 419-420, 1990
Lièvre Viviane : *Danses du Maghreb,* Karthala 1987
Le monde de la musique n° 119, février 1989.

**UN DISQUE QUI RESUME :**

Le disque d'or du Raï, musidisc 1987 (New pictures / Hamedi).

**Sylvie Douche**

# L'EDITION MUSICALE

**FORMATION MUSICALE**

**Clés pour l'harmonie** à l'usage de l'analyse, l'improvisation, la composition. **Jo Anger-Weller**. Ed. **Henry Lemoine (HL Music)**. Je ne me souviens pas d'avoir rendu compte de ce livre lors de sa première édition. Cette seconde édition est en tous points remarquable. Certes, il ne s'agit pas d'un livre facile mais d'un travail fondamental pour tous ceux pour qui faire de la musique est autre chose que de répéter bêtement celle des autres, autrement dit ceux que passionnent la compréhension profonde des œuvres et l'improvisation. Bien sûr, il s'agit avant tout, dans cet ouvrage, de Jazz. Mais la qualité de la démarche, la culture de l'auteur et le niveau de profondeur où sont données les explications mélodiques et harmoniques en font un livre qui sera profitable pour tous, professeurs ou étudiants suffisamment motivés. Ajoutons qu'accompagné d'exercices avec leur corrigé, il s'agit d'abord d'un livre destiné à ceux qui pratiquent la musique, livre qui "définit une méthode de travail pratique, progressive, encourageante, voire alléchante, jamais austère" (François Méchali).

Dans la collection **Lire Entendre Analyser**, les éditions **Billaudot** nous présentent le **volume 6** *Fin d'études* de **Jean Clément Jollet**. On retrouvera dans ce volume toutes les qualités de la collection qui permet, à partir d'extraits significatifs (de Bach à Messiaen) de textes musicaux variés dont les élèves ont la partition sous les yeux d'élaborer un cours complet de Formation Musicale grâce aux exercices proposés tant dans le livre de l'Elève que dans celui du Professeur. J'ai rendu compte en son temps de l'ensemble de cette collection qui peut rendre tant en collège ou en lycée qu'en Conservatoire de très grands services.

**Du solfège sur la F.M. 440.1**. Jean-Marc **Allerme**. Ed. **Billaudot**. Dans la collection de la *FNUCMU*, voici un cours complet de Formation Musicale sous la forme de deux séries de volumes allant pour l'instant de Débutant 1 à Préparatoire 1, comportant pour chaque niveau livre du Professeur et livre de l'Elève. Il existe une totale continuité et un total synchronisme entre les ouvrages de Lecture et Rythme et ceux de Chant/ Audition/Analyse. Ici, pas de textes du répertoire mais une approche systématique raisonnée du discours musical. Ce parti-pris hérissera certains et réjouira d'autres... On ne peut en tous cas nier le sérieux et l'exhaustivité de ces volumes qui bénéficient par ailleurs d'une présentation extrêmement claire et soignée.

**Je m'éveille à la musique.** Marie-Hélène **Kissel-Boumey.** *Volume 1.* Editions **G. Billaudot**. Il s'agit d'une véritable initiation solfégique pour enfants de cinq ans. On sent immédiatement le travail d'une praticienne. Lecture, rythme, mémoire et présentations d'instruments se succèdent dans ce volume support qui est accompagné d'une cassette de jeux. La première face, réalisée par *Jean-Paul Holstein*, est une présentation entièrement sonore des différentes familles d'instruments, fort plaisante, sans doute trop classique au goût de certains, mais qu'importe ! Les volumes suivants seront certainement attendus avec impatience par les utilisateurs.

**Crescendo.** *La Musique en 5e*. Cahier d'activités musicales, **Bernard BIGO.** Ed. **Billaudot.** Nos collègues des collèges acceuilleront certainement avec faveur les volumes (livre de l'Elève et livre du Maître) de Bernard Bigo qui font suite à ceux de 6e parus l'an dernier. Si l'ensemble des élèves assimilait le contenu de ces recueils, la France serait musicienne. Ne rêvons pas, mais applaudissons à tout ce qui peut aider en ce domaine. Lecture et rythme, audition, initiation à la flûte à bec, découverte des grandes œuvres du répertoire, notions de théorie, tests, découverte du clavier, tout concourt à faire de ces volumes une somme que le professeur pourra exploiter à son gré et surtout selon le niveau des élèves à lui confiés... Le volume pour la 4e devrait être disponible l'an prochain.

Chez le même éditeur, nous trouvons également **Le solfège a rendez-vous avec le jazz** de **Philippe Ribour**. Ces treize leçons de solfège chanté constituent le **volume 3 (supérieur)**. Ces leçons, qui peuvent déboucher sur l'improvisation font appel aux différents styles de jazz et sont précédées d'une substantielle introduction qui donne la clé de leur interprétation.

**A travers chants**. Arrangement/Harmonisation **Denis Magnon**. Editions **J.M. Fuzeau**. Il s'agit d'un parcours de six chants traditionnels (sauf un) qui s'enchaînent les uns aux autres pour former une "suite" d'une dizaine de minutes. Chaque chant peut bien entendu être chanté pour lui-même. Une double page pour les élèves est fournie avec l'accompagnement. Cet ensemble fort bien venu et sans grande difficulté fera le bonheur des chorales d'enfants ou des regroupements de classes de Formation Musicale.

**La musique en chantant**. Chansons populaires, Flûte à bec, Métallophone, Jeux de groupe avec dessins à réaliser, coloriages, illustrations. **Marcel Fenninger**. Editions **H. Lemoine**.

La profession de foi de l'auteur tient dans la première ligne de l'ouvrage : "Hector Berlioz ou Vincent d'Indy, avant de devenir des musiciens célèbres, étaient d'excellents timbaliers. Beaucoup de nos élèves chantent faux parce qu'ils n'ont pas le sens du rythme". Education du rythme, de l'écoute, de la voix, du geste, de l'observation, de la créativité : tel est le propos de ce recueil. Bien sûr, l'imagination et le savoir-faire du professeur sont largement sollicités, mais les éléments fournis sont de qualité, et les suggestions pédagogiques précises et fort pertinentes. En résumé, un ouvrage plutôt destiné aux écoles ou aux classes d'initiation musicale et qui devrait rendre de grands services.

**Théorie musicale** pour les quatre premières années – enfants et adultes. Sophie **Jouve Ganvert**. Ed. **Henry Lemoine**.

Un ouvrage simple, méthodique, d'une grande clarté qui se veut didactique, pédagogique et pratique. Table des matières et index alphabétique détaillé se relaient pour en faire un guide sûr tant pour les élèves que pour leurs parents, et un rappel de l'enseignement reçu.

Signalons enfin que les Editions **Lemoine** continuent leur remise à jour du célèbre **Solfège des solfèges de Danhauser/ Lavignac/Lemoine** dans une présentation rénovée d'une grande clarté. Il est agréable de signaler l'effort fait par cette maison d'édition pour rénover son fond sans que les prix s'en ressentent.

**Daniel BLACKSTONE**

# bibliographie

• Jean-Louis MARTINOTY. **Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque** (de Monteverdi à Mozart). Fayard, Paris 1990, 293 pp.

Ce livre regroupe les résumés des recherches que l'auteur a menées à l'occasion de mises en scènes d'une douzaine d'œuvres lyriques, de Monteverdi à Mozart. Il ne s'agit pas cependant, comme cela nous est précisé, de la présentation des choix de la mise en scène et de leurs justifications. L'auteur présente les fondements de ceux-ci, à savoir sa compréhension des œuvres.

Le texte se lit bien et les remarques techniques (par exemple pp. 94-98 à propos de l'exploitation musicale par Lully du texte de son librettiste) sont clairement rédigées. L'argument de chaque opéra est présenté de façon succincte mais suffisante de sorte que le lecteur ignorant de l'action de telle ou telle œuvre peut se repérer aisément. Un des intérêts principaux du livre réside, à notre avis, dans l'univers créé par tous ces textes, lus les uns après les autres.

Une documentation non exhaustive mais intéressante est offerte. On pourra cependant poser la question de ce qui justifie que tel document soit exploité plutôt que d'autres.

On peut regretter que l'auteur travaille principalement à partir de l'analyse du livret et très peu en fonction de la structure musicale des œuvres.

Le travail du metteur en scène, si nous avons bien compris J.-L. Martinoty – il ne le précise pas explicitement – consiste à faire en sorte que les œuvres interprétées puissent jouer le rôle pour lequel elles ont été écrites. Pour l'auteur – et là encore ce n'est pas explicitement dit – ce rôle est de critique ou de justification de la société. Dès lors, une des tâches principales de l'auteur est de comprendre quelle société est critiquée ou défendue par l'œuvre. L'exégèse employée est donc principalement de type historique. Pour intéressante qu'elle soit, est-elle suffisante ?

On pourra regretter un a priori aussi anti-religieux à propos de Monteverdi. Premièrement l'œuvre présentée, *Le couronnement de Poppée*, ne le permet pas, au point que l'auteur doit passer la moitié de son chapitre à parler d'autres œuvres, en particulier picturales, pour dresser un contexte anti-religieux. Qu'il y eut une position anti-romaine, c'est certain. Etait-elle profession d'athéisme, ou même de libertinage ? Nous croyons que l'on se trompe de siècle. Deuxièmement, nous ne voyons pas comment l'auteur des *Vêpres de la Bienheureuse Vierge* et d'autres œuvres religieuses qui expriment avec tant de justesse le mystère chrétien, aurait pu penser ce que lui prête notre auteur à propos de son opéra de 1642.

Un dernier point à propos du terme de baroque et de l'appartenance de Mozart à l'époque baroque. Toute classification a ses limites. Il est certain qu'il y a autant continuité que rupture entre le baroque et le classique. L'auteur voit la continuité de Monteverdi à Mozart dans l'aspect critique de leurs œuvres, critique tout particulièrement de la société. Une lecture harmonique des œuvres, un peu moins falsifiable que la lecture sociologique, montre un changement de l'utilisation de la tonalité entre Monteverdi et Mozart. La musique, et l'opéra encore moins, ne se réduisent certes pas à l'harmonie. Mais cette dernière est tout de même, en matière musicale un élément que l'on ne peut pas négliger.

**Patrick Royannais**

• Dominique DEVIE. **Le tempérament musical.** Philosophie, histoire, théorie et pratique. Société de musicologie de Languedoc. Béziers 1990. 540 pages.

Par son traité "philosophique, historique, théorique et pratique" – une somme – Dominique Devie s'emploie, pour "restaurer une immunité intellectuelle", à faire tomber toute sorte de préjugés. Il dénie aux divisions de l'échelle musicale toute justification mythique, symbolique, cosmologique ou encore théologique.

L'étude emprunte la forme d'une rétrospective historique minutieuse à travers l'Europe du XV^e^ au XX^e^ siècle, entrecoupée de réflexions plus synthétiques. Deux convictions en émergent. D'une part, l'usage du tempérament ne repose sur aucun principe ; il s'impose de fait : l'octave ne peut pas s'exprimer par une somme d'intervalles justes. D'autre part, la difficulté à réduire également tous les intervalles d'une octave explique la prédominance historique des tempéraments inégaux. L'égalité n'apportera aucune qualité, mais elle s'imposera pour sa commodité, puisqu'elle autorise toutes les transpositions. Même établi théoriquement, le savoir-faire de l'accordeur reste d'ailleurs prédominant.

Après avoir lu les préliminaires aux titres ronflants, nous conseillons au lecteur de jeter un œil sur les premières annexes qui clarifieront la suite de l'étude. À moins d'être de la partie, certains chiffres garderont quand même leur mystère, par exemple dans les chiffrages de tempéraments, quelques lignes ne trouvant jamais de titre. Ajoutons que les illustrations nombreuses présentent un intérêt évident, même si l'une ou l'autre est privée de légende.

Notre embarras est grand pour qualifier le style de cet ouvrage ; très érudit, il n'hésite pas à sortir du champ musicologique ; souvent même, le langage scientifique cède le pas devant une verve aux jugements lapidaires.

Malheureusement l'emportement n'est pas toujours le meilleur argument ! Néanmoins, notre accord avec la thèse est sans réserve. Nous nous demandons même si les théories fantaisistes pourfendues dans l'ouvrage ont jamais eu, auprès de la gent musicienne, le crédit que l'auteur semble leur accorder ?

**Amaury Sartorius**

• Jean-Maurice MOURAT. **À propos de... la Guitare.** Editions Gérard Billaudot. 17,5 x 11,5. 131 pages.

Jean-Maurice Mourat nous relate l'historique de la guitare des origines au XX[e] siècle. Cet ouvrage, succinct mais complet, rend hommage aux compositeurs, luthiers et interprètes.

Rien n'est négligé pour nous faire partager cet héritage. Reproductions d'instruments, de tablatures, d'exemples d'accords, d'étiquettes de luthiers, titres des morceaux imposés au CSNM de Paris, liste des lauréats du Concours international de guitare de Radio-France.

Une seconde partie, essentiellement technique et pédagogique, permet d'assumer les bases d'une bonne utilisation de l'instrument.

**Bernard Kortas**

---

# *Teenager,* de Jean-Luc Salmon

La comédie musicale de Jean-Luc Salmon tourne depuis déjà plusieurs années. Bâtie sur un argument évolutif extrêmement ténu (la vie d'un groupe de lycéens dans la banlieue parisienne), elle a aujourd'hui trouvé son rythme de croisière, son équilibre.

Par la perfection de leur mise en place, les ensembles vocaux et chorégraphiques pourraient en remontrer à bien des troupes professionnelles. Sans parler de l'évident enthousiasme de ces quelque soixante jeunes garçons et filles de toutes ethnies (domiciliés, pour la plupart, à Sarcelles, Blanc-Mesnil, Bezons ou Palaiseau)...

La musique de Jean-Luc Salmon n'a pas, bien sûr, la prétention de renouveler le genre, mais elle est toujours bien venue et "chante" avec naturel. Il était, en tout cas, remarquable, ce 2 janvier 1992, d'entendre toute une salle (celle de l'Olympia, à Paris) reprendre en chœur des refrains parfois rythmiquement fort complexes.

Un modèle de ce qu'il est possible de faire dans des quartiers réputés "difficiles", pour peu que l'on ne soit ni démagogue, ni schizophrène... À voir absolument.

**Francis Cousté**

# Centenaire de la naissance de Darius Milhaud (1892-1992)

au lycée du Kremlin-Bicêtre *



*Darius Milhaud et sa famille*

C'est cet anniversaire que le lycée portant son nom a décidé de célébrer avec le soutien de Madame M. MILHAUD et de nombreux artistes.

Ce centenaire de haut niveau culturel, fera découvrir l'art contemporain à toute une génération de jeunes. Cet événement exceptionnel fera intervenir de talentueux artistes et se fera sous le haut patronage du Recteur de l'Académie de Créteil avec la participation du Ministère de la Culture et de la Communication (Célébrations Nationales).

Il sera concrétisé par de multiples manifestations (concerts, expositions, pièces de théâtre, conférences et projections de films) et se différenciera des autres manifestations par son mélange d'artistes (poètes, musiciens, chanteurs, écrivains...) et par l'importance des interventions des jeunes (Groupe de théâtre, orchestre des élèves).

Ce large éventail de manifestations sera donc étalé sur deux semaines dans des lieux différents qui sont :

– Le lycée DARIUS MILHAUD et l'Espace A. MALRAUX au Kremlin-Bicêtre,

– le théâtre ROMAIN ROLLAND à Villejuif.

* Du 10 avril au 23 avril.

# CROQUIS ET CROQUE-NOTES

## Le joli jeu du pousse avant...

Au joli jeu du pousse avant, Janequin, Certon, Passereau et autres gaillards du XVI^e siècle ont aimé jouer. Mais la phrase ainsi formulée pousse à diverses interprétations. Notre adolescence a connu le "pouce avant" à l'insatiable curiosité, et maintenant que l'expérience est venue, je m'interroge sur le comportement de cet énigmatique "pou savant".

Il existe bien des puces gentilles qui chez des princes logeaient... alors pourquoi pas des poux savants ? – je fais appel aux mâmes de Goethe qui s'y connaissait en matière de prince puisqu'il logeait dans leur pucier, pour accréditer la thèse du pou savant.

Le pousser-tirer est à l'origine de l'Humanité ; c'est un jeu que tout être vivant connaît d'instinct. Il se pratique d'ordinaire dans la clandestinité mais certains instrumentistes le font au grand jour, à la vue de tous, en public même parfois, sans que personne y trouve à redire... Tel est le privilège des violonistes, altistes et gambistes de tout poil et même des accordéonistes.

Mais cet exercice demande de l'entraînement. Un joli jeu bien coulé chatouille agréablement la glotte de l'instrument, le violon chante, l'accordéon s'épanouit largement dans les bras écartés de l'artiste. Mais que l'archet tremble, et le son chevrotte, que le bras soit frappé de stupeur et les soufflets se dégonflent, l'accordéon tressaute, gargouille, se rétracte et meurt.

À l'image de l'accordéon effondré, bien des entreprises humaines suivent un cheminement cahoteux. Le pousser-tirer s'y fait à contretemps.

L'Education Nationale est passée maître dans l'art du discours discontinu, tirant les élèves vers les universités alors qu'il faudrait les pousser vers les lycées techniques et poussant les éducateurs à la porte quand il faudrait les attirer à elle.

Ainsi a-t-on vu les professeurs spécialisés d'éducation physique, musique et dessin, poussés vers les abîmes et disparaître presque définitivement. Cet effacement a des effets détestables.

Il fut un temps où l'on s'avisait que les enfants en vacances se noyaient dès que leurs parents avaient le dos tourné. On les mena à la mer par classes entières. Des trains les emmenaient pour Dieppe à six heures du matin et les ramenaient le soir. Ainsi les déshérités des banlieues purent-ils voir la mer au moins une fois dans leur vie.

Espérait-on les dégoûter de remettre à tout jamais les pieds dans l'eau ? La méthode semble avoir réussi car on ne parle plus des noyades enfantines. Les journaux rapportent parfois quelques catastrophes mais les eaux traîtresses portent des noms exotiques : golfe du Gange, delta du Nil, Yan Tse Kian...

Néanmoins je suis bien près d'attribuer les mystères qui entourent la natation française à quelque raté du pousser-tirer.

L'apprentissage de la brasse en revient à des professeurs spécialisés. C'est ainsi qu'en mon jeune temps j'ai appris à nager. Notre instituteur nous menait à la piscine et donnait le relai à un athlète qui nous harnachait de bouées insubmersibles. Elles l'étaient vraiment car dès le premier entretien il nous saisissait par le fond du slip et nous expédiait un à un au milieu du grand bain. L'instinct de conservation faisait le reste. Nous obtînmes tous notre brevet de natation et le fait que nous nous débattions avec l'énergie du désespoir au moment de l'envol fatal ne change rien au résultat.

Cette méthode n'avait qu'un défaut ; elle réclamait du matériel ! Lors d'une année de restrictions budgétaires, les professeurs furent priés d'apprendre à nager sans piscine et sans eau. Nos enseignants sont capables de miracles et le miracle eut lieu. On ne se noie plus qu'en Afrique ou en Indonésie.

En Musique il en va de même. On tire sur les professeurs qui restent et on les pousse au désespoir.

Pendant la seconde guerre – je suis né après la guerre de cent ans – un professeur patriotique nous apprit la Marseillaise. Son remplaçant dûment dépêché, brandit aussitôt un "Maréchal nous voilà" estampillé. Leurs méthodes étaient archaïques. Ils utilisaient leurs doigts comme portée et se transformaient en sémaphore. Au solfège ingrat, sans autre parole que les notes de la gamme dans le désordre nous préférions nos propres comptines mieux structurées et il nous importait infiniment plus de savoir si

*La peinture à l'huile*
*c'est bien difficile*
*mais c'est bien plus beau* etc...

que d'encourager le colonialisme de la blanche qui vaut deux noires.

Un jour on nous enseigna un air venu d'ailleurs. Sa mélodie échappait à toutes nos références. Ses paroles aussi. On s'y appelait "frères" et on célébrait le Bonheur Universel. Plus tard, je découvris que ce chant magique couronnait la IX^e symphonie de Beethoven. C'était l'Ode à la Joie. Gloire à l'humble maître qui me fit entrer dans la musique par la grande porte !

Les enseignants appartenaient alors à deux grands corps : la Ville et l'Etat. La Ville englobait l'immense département 75. Lorsque ce fief éclata sous les coups du quarté 91 92 93 94, la Ville rapatria ses enseignants intramuros, laissant un désert derrière elle. Honte aux Conseils Généraux qui refusèrent alors les budgets nécessaires à l'éducation du Primaire et laissèrent à l'abandon un secteur déjà largement défriché ! Comme palliatif, on expédia des instituteurs enseigner illico des matières dont ils ignoraient les premiers rudiments.

L'institutrice de mes enfants, personne corpulente et à laquelle nos garnements attribuaient des grossesses à répétitions, était chargée de l'éducation physique. Elle devait leur apprendre à grimper à la corde lisse... Le problème fut vite résolu car de corde dans l'établissement il n'y avait que celle avec laquelle les enseignants étaient priés d'aller se faire pendre.

À cette carence on trouva la panacée des intervenants en tous genres. J'en fus. Avec mes collègues nous portions la bonne parole en donnant des mini-concerts dans les classes. Nous rencontrâmes des directeurs qui ne rataient pas une de nos prestations, des enseignants ravis de découvrir hautbois et cor d'harmonie et qui devinrent des supporters enthousiastes.

Notre grand problème était le répertoire ; Haydn, pas plus que Mozart ne conviennent à tous les âges. Je composais alors un quatuor à l'usage des 8-10 ans où les chansons enfantines jouaient à cache-cache (1). Les visages des Marcel, Georges et autres petits Marc s'éclairaient au passage du furet qui courait après Frère Jacques. Ce fut un immense succès qui ne me rapporta jamais un kopeck. Je suis l'inconnu le plus célèbre du département.

Après quelques années sabbatiques, nous reprîmes notre tube, certains de notre fait. Hélas ! Georges et Marcel étaient partis. Mohammed et Sabrina ignoraient tout de Cadet Rousselle. Ce fut un fiasco lamentable. Du moins leur curiosité était-elle restée aussi vive que celle de leurs devanciers.

Les garçons, c'est connu, s'intéressent beaucoup aux poids et mesures.

– Combien ça pèse ? telle était la question la plus courante à laquelle nous répondions avec la mine du boucher face à son gigot.

– Environ trois kilos sans os et soixante-quinze avec ceux de celui qui en joue.

– Combien mesure un cor d'harmonie ?

– Soixante centimètres en rond et trois mètres vingt déplié. Et devant les élèves médusés nous entreprenions de dévider l'instrument ce qui entraînait des bagarres avec le corniste peu coopératif.

– La clarinette, monsieur, combien possède-t-elle de clés ?

– Tout un trousseau mon petit ! On va compter ensemble, veux-tu ?

Cette pédagogie par le sourire poussait vers le conservatoire des bataillons d'élèves. Ceux-ci tiraient par la main leurs parents et tout le monde était content.

Notre numéro bien rodé se heurta poutant un jour à une question à laquelle nous ne pûmes répondre. Après des années de réflexion elle reste encore en suspens.

Nous venions de présenter le quatuor à cordes et avions répondu sans faillir aux questions concernant les kilomètres de boyaux de chat que nécessitait la fabrication d'une corde de violoncelle. Alors une petite fille leva timidement le doigt. Je livre la question telle que je la reçus, en pleine figure, franche, massive, incontournable. Question bien féminine au demeurant.

– Comment ça se nettoie ?

Il faut souvent pousser à la roue pour se faire entendre. L'Education Nationale en barrant la route aux Arts porte une lourde responsabilité. Tirons sur elle sans relâche. Poussons, tirons. Entre la Maternelle et le Secondaire un trou reste à combler.

En regardant les aller-retours de l'accordéon, je songe à la dépression qui existe dans notre enseignement. Les petits artistes qui sortent des écoles maternelles, une fois dans le Primaire, sont comme notre violon blanchi, rapidement stérilisés. Le souffle coupé, ils abordent le Secondaire, comme un accordéon aux soufflets crevés. Quelques enseignants héroïques s'efforcent de boucher les trous.

L'ignorance de notre métier est grande et touche toutes les couches de la société. Je rapporterai une anecdote authentique. Elle concerne une personne qui n'était pourtant ni mal cuite ni inculte. C'était un Directeur d'école, hélas ! Le chef d'un établissement Primaire. On peut être primaire et chef, ce n'est pas incompatible, assure Raymond Devos. C'était le cas ! À la fin d'une prestation effectuée par des professionnels, tous professeurs de Conservatoires ou musiciens des plus grands orchestres, il nous reçut dans son bureau, prit l'air du grand inquisiteur, nous regarda droit dans les yeux et nous posa la question capitale :

– Et à part ça messieurs, quel métier exercez-vous ?

Ce jour-là nous avons senti la moutarde nous monter dans les narines. Elle y est toujours. Pourtant je n'en veux pas à ce brave homme. Il est le reflet de tout un milieu intellectuel qui détient les clés du savoir, possède la maîtrise de la parole et se trouve installé aux postes de commande. Celui-ci n'était que directeur d'école. Beaucoup d'autres détiennent les postes académiques et gravitent dans les bureaux ministériels. Ils jouent un jeu qui, selon les circonstances, les pousse dans un sens ou les tire dans l'autre.

– La Musique, combien ça coûte ? vous diront-ils.

– Les musiciens, combien ça pèse ?

Et comment leur dire que ça pèse le poids de la culture et que ça n'a pas de prix ! Nous pesons le poids de Beethoven et de Bach, de Rameau et de Ravel, de Mozart et de Monteverdi, de Verdi tout court et de Nikolaï Andréiévitch Rimski-Korsakov en entier. Ça n'est tout de même pas rien ! Mais ce sont des arguments auxquels nos docteurs sont insensibles. Ils vous regardent du haut de leur respectabilité et de leur savoir.

Depuis, je sais à quoi m'en tenir sur les poux savants...

**Jean Sichler**

(1) Les enfantines, quatuor pour flûte, hautbois, clarinette, basson, Jean Sichler, édition Combre.

# AVIS ADMINISTRATIFS

## ■ Épreuves du concours externe et du second concours interne de recrutement de professeurs des écoles (B.O. nº 5/30/01/92)

Les épreuves des concours ont pour objectif d'apprécier l'aptitude des candidats à mobiliser et à exploiter les connaissances nécessaires à l'enseignement à l'école primaire sans exiger d'eux une connaissance fine et approfondie de tel ou tel sujet précis dans la discipline considérée. C'est pourquoi le choix a été fait de ne pas arrêter de liste limitative de sujets pour les épreuves disciplinaires de ces concours.

Les formations dont bénéficient tant les étudiants de première année d'IUFM que les élèves-professeurs du cycle préparatoire au second concours interne sont définies dans cet esprit.

Les épreuves disciplinaires écrites des concours externes, d'une part, des seconds concours internes, d'autre part, sont de conception différente.

Celles du concours externe comportent deux parties permettant de juger des compétences du candidat : un premier volet porte sur la maîtrise des connaissances du candidat dans la discipline et un second volet porte sur l'analyse des approches didactiques et des démarches pédagogiques correspondantes.

Celles du second concours interne ne comportent qu'une seule partie qui consiste en l'analyse de documents pédagogiques.

ANNEXE (extrait)

### Concours externe de recrutement de professeurs des écoles.

**Recommandations générales relatives aux épreuves disciplinaires.**

Chacune de ces épreuves, qu'elle soit écrite ou orale, comportera deux volets distincts notés sur douze points pour le premier et sur huit points pour le second.

**1. Le premier volet** doit permettre de juger des compétences du candidat dans la discipline.

**2. Le second volet** de l'épreuve a pour objet l'analyse "des approches didactiques et des démarches pédagogiques correspondantes" ; il sera mis en relation avec le premier, chaque fois que cela est possible.

**Épreuve orale de musique**

L'objectif de l'épreuve n'est pas de vérifier des compétences techniques de spécialiste, au sens de virtuosité. Le jury appréciera les aptitudes instrumentales ou vocales du candidat, la cohérence entre ses capacités techniques et l'œuvre choisie, enfin ses qualités d'expression musicale.

L'interprétation pourra être réalisée avec ou sans accompagnement, au choix du candidat. Pour les chants, on demandera de présenter le texte et la partition musicale.

À la fin, il pourra être demandé de mettre en évidence certaines composantes du texte musical présenté. Par exemple, chantonner un passage mélodique de l'œuvre jouée, reprendre un fragment de la chanson avec une modification (hauteur, tempo, nuances), etc.

Il est rappelé que cette première partie de l'épreuve dure 10 minutes.

## ■ Formation continue des personnels de l'Education nationale – Universités d'été 1992 (B.O. spécial nº 2)

– Académie : Clermont-Ferrand

Technique de la direction de Chœur du 23 au 30 août. Nombre de stagiaires : 65.

Contact : Jean Lenoble. IUFM, 20 avenue Raymond Bergougnan, 63000 Clermont-Ferrand.

– Académie Grenoble

Musique, Informatique, Création, Pédagogie du 9 au 13 juillet.

Contact : Jean-Luc Idray. C.R.D.P., 11 avenue Général Chambon, 38031 Grenoble.

# COMITÉ NATIONAL DE LA MUSIQUE

**252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris**

Le texte qui suit, proposé par la Commission "Enseignement" du Comité National de la Musique, a été approuvé à l'unanimité par le Conseil d'Administration puis l'Assemblée Générale du C.N.M. le 17 janvier 1992 :

*"La Musique est une des sept disciplines fondamentales que les instituteurs et les professeurs d'école sont* ***tenus*** *d'enseigner à leurs élèves, chacun s'accordant à reconnaître que c'est à l'école élémentaire que tout se construit.*

*Or, la musique, élément essentiel dans la formation d'un enfant, n'a toujours pas aujourd'hui une place véritable à l'école élémentaire.*

*Le Comité National de la Musique constate que, contrairement à ce qui avait été prévu en accompagnement de la Loi du 6 janvier 1988 sur les Enseignements Artistiques, rien n'a été fait pour asurer la formation nécessaire des professeurs d'école (ex-instituteurs) à cette discipline. Ceci est d'autant plus regrettable, qu'en outre, il n'y a pas de création de postes de conseillers pédagogiques, dont le nombre n'a pas changé : 223 en 1991, comme en 1988.*

*Le Comité National de la Musique constate l'intérêt grandissant des familles et des professionnels de la Musique pour l'enseignement musical et, dans le même temps, leur inquiétude face à une situation bloquée. L'enjeu, tant éducatif qu'économique, dans l'Europe de l'An 2 000 demande que les moyens indispensables à l'application de cette Loi soient formellement inscrits dans chaque Loi de Finances.*

*Comme le souligne Madame D. Delorme dans son avis, présenté le 2 décembre 1991 au Conseil Economique et Social, il ne s'agit pas d'un simple enjeu culturel mais aussi d'un enjeu de société dont le traitement nécessite une volonté politique, absente à ce jour".*

# Informations diverses

## ▪ ACADÉMIE INTERNATIONALE DE MUSIQUE MAURICE RAVEL

Du 1er au 17 septembre à Saint-Jean-de-Luz.
Le stage s'adresse à des jeunes musiciens français et étrangers de niveau professionnel, désireux de se perfectionner dans la maîtrise de leur discipline ou de se préparer aux grands Concours Internationaux. L'âge limite est de 30 ans pour les instrumentistes et de 35 ans pour les chanteurs.
L'enseignement supérieur dispensé est entièrement gratuit. Des récompenses, "Lauréats de l'Académie Maurice Ravel" et le "Prix Maurice Ravel", seront décernées, comme chaque année, aux meilleurs stagiaires de la session.

Les inscriptions seront closes le 1er juin 1992. Pour tous renseignements et inscriptions s'adresser à l'Académie Internationale de Musique Maurice Ravel, B.P. 51, 64502 Saint-Jean-de-Luz cedex.

## ▪ MUSICORA

Pour la seconde année consécutive, le Festival Musicora investit le vénérable Théâtre des Champs-Elysées, et cette fois-ci pour trois nuits mémorables :

**– Mercredi 8 avril, "la Nuit du Disque"**, organisée par Télérama : les "Quatre clefs de Télérama" présenteront un choix d'artistes ayant reçu cette récompense.

**– Vendredi 10 avril : "la Nuit de la Percussion"**, avec la Fondation Sacem.

**– Samedi 11 avril : "la Nuit de la Voix"**, avec la Fondation France-Télécom.

**Du côté des éditeurs.**
Les éditeurs, piliers de Musicora faisant partie des fidèles de la première heure, sont regroupés dans l'Allée de l'Edition :
– Schott Paris va fêter les 80 ans de Jean Françaix.
– P.M.W., maison d'édition polonaise, présente la grande édition Chopin.
– Zurfluh, en accord avec Auvidis, distribue la partition de "Tous les matins du Monde", qui figure parmi les premiers au "Top Cinquante".

**Nous rappelons le numéro du stand de l'Education Musicale où nous vous attendons en grand nombre : D 80 (près de l'orchestre Lamoureux et Salle Gaveau).**

## ▪ MUSIQUE EN SORBONNE

Mardi 14 avril à 20 h 30 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne. 47, rue des Ecoles, Paris 5e.
**Dvorak** : Te Deum opus 103. Symphonie n° 9 du Nouveau Monde.
*Lorna Windsor*, soprano. *Nicolas Rivenq*, baryton.
Chœurs et Orchestre de Paris-Sorbonne avec la participation du Chœur de l'UFR de Musicologie de Paris IV.
**Direction** Jacques Grimbert.

## ▪ MARTIGUES

"Les Amitiés Musiciennes" organisent le troisième concours Henri Sauguet consacré à l'Art du Chant, du 21 au 24 mai 1992.
Le jury de ce concours, placé sous la présidence de Pierre Bergé, réunit : Régine Crespin, Christiane Eda-Pierre, Christiane Stutzmann, Hugues Cuenod, Guy Coutance, Jean Giraudeau, Henri Maier, Udo Reinemann...
Il récompensera quatre candidats avec les prix suivants :
– 40 000 francs offerts par *Yves Saint-Laurent*
– 20 000 francs offerts par *la Ville de Martigues*
– 15 000 francs offerts par *la SACEM*
– 10 000 francs offerts par *les Editions Salabert.*
Un prix Marie-Blanche de Polignac, sous forme d'enregistrement sur disque compact, réunira l'ensemble des lauréats.
Le niveau minimum des candidats doit correspondre à une médaille d'or de Conservatoire National de Région ou d'Ecole Nationale de musique. Si tel n'est pas le cas, ils doivent être parrainés par une personnalité éminente du chant.
Le concours fera connaître les mélodies et ouvrages lyriques de Henri Sauguet, choisis par les candidats au premier tour. La finale permettra de présenter, en outre, une œuvre pour la voix librement choisie parmi les partitions de compositeurs du XXe siècle.

**Renseignements :** Conservatoire Henri Sauguet, 13500 Martigues.

## ▪ RIMES ET ACCORDS

Printemps 1992. Cycle de conférences :
– Samedi 24 avril : "Le Psautier Huguenot" par Edith Weber, professeur d'histoire de la musique à Paris IV . Rendez-vous de 16 h à 17 h 30 au restaurant "Le Trumilou", 84 quai de l'Hôtel de Ville, 75004 Paris.
– Samedi 18 avril : "Le Messie" de Haendel, à 17 h 30, 4 rue de l'Oratoire, 75001 Paris. À 20 h 30 concert.

– Jeudi 30 avril : "The Fairy Queen" de Purcell par Anne Pichard choriste aux "Arts Florissants". Le 4 mai à 19 h, concert à l'Auditorium du Chatelet.

**Renseignements :** 205 bd Vincent Auriol, 75013 Paris.

**▪ STRASBOURG – Palais de Rohan**

Du 12 au 24 mai 1992, à Strasbourg, le Palais Rohan, demeure épiscopale du XVIII^e^ siècle, sera le théâtre du 1^er^ festival Rohan d'art et de musique 92.

Créé par l'Association Rohan, et grâce à l'appui des institutions, ce festival nouveau-né et original propose, entre ces murs prestigieux, édifiés en 1742, il y a tout juste 250 ans, et qui accueillirent des hôtes de marque, une large évocation du XVIII^e^ siècle et des us et coutumes des cours royales, à travers des concerts en promenade dans les grands appartements, des intermèdes scéniques retraçant la vie au Palais, les reconstitutions du concert flottant donné sur l'Ill en l'honneur de Louis XV, des jardins élaborés pour Marie-Antoinette, des fêtes et des dîners fastueux.

**▪ THÉLÈME CONTEMPORAIN**

*"RENCONTRES 92"*

**Montélimar 10 et 11 juillet 1992.**

**Vendredi 10 juillet**

**16 h 30 :** Conférence/débats : "La clé des sons", par le Docteur Bernard Auriol, secrétaire de la Société Française d'Acoustique à Toulouse. *"Exploration des composantes du son aussi bien dans leurs effets bénéfiques et thérapeutiques que nocifs et délétères".*

**21 h :** Concert par le Duo Ariane. François Bru flûte, Gwenaëlle Roussely harpe.

– Diffusion et interprétation des bandes magnétiques par leur compositeur

– Présentation du dispositif de diffusion et présentation de leur œuvre par les compositeurs : François Bousch et Bertrand Merlier.

"Transitions" de Bertrand Merlier. Création. Pour flûte et bande, 15 minutes.

"Pavane de la belle au bois dormant" de Maurice Ravel, pour flûte et harpe, 4 minutes.

"Soleil mémoire" de François Bousch pour flûte, harpe et bande magnétique, 17 minutes.

**Samedi 11 juillet**

**10 h :** Au siège de l'Association, réunion du bureau élargie aux membres adhérents présents aux "Rencontres 92". Exposition-photos pendant la semaine précédant les "Rencontres 92". Pierre-Etienne Fleau : sur les thèmes *formes, turbulences, soleil.*

**Thélème Contemporain.** 5, chemin des Deux Saisons. 26200 Montélimar. Tél. 75 46 03 49 ou 78 30 04 85.

**▪ MUSÉE DU LOUVRE (Auditorium)**

"Classique en Images". 2^e^ Biennale de la musique classique filmée du 4 au 26 avril 1992.

Du 4 au 26 avril 1992, près d'une centaine de documents (portraits de musiciens, répétitions d'orchestre, master-classes, etc...) seront projetés à l'Auditorium du Louvre. Une occasion de voir, dans des conditions techniques optimales, des productions de musique classique filmée rarement visibles.

**Du 11 au 26 avril une rétrospective de films d'archives sur "Les Grands Chefs d'Orchestre" (film et vidéo)** réunira les grands noms de la direction d'orchestre (Karajan, Celibidache, Solti, Munch, Bernstein... et une vingtaine d'autres) et de la réalisation audiovisuelle (Clouzot, Bluwal, Reichenbach, Henri Colpi, Nat Lillenstein, Nathan Kroll...).

**Les 15 et 16 avril, deux concerts autour de "La musique des chefs d'orchestre"**, proposeront des œuvres de Klemperer, Bernstein, Weingartner, Rosenthal, Ingeelbrecht.

**Lundi 13 avril 1991, 18 h 30 : conférence.** Georges Liébert, historien de la direction d'orchestre, fera une conférence illustrée de documents sonores et audiovisuels sur le thème "l'irrésistible ascension des chefs d'orchestre".

**▪ AGENCE RÉGIONALE POUR LA COORDINATION DES ACTIVITÉS MUSICALES ET CHORÉGRAPHIQUES**

Ministère de la Culture et de la Communication
Conseil Régional Provence-Alpes-Côte-d'Azur

L'A.R.C.A.M. Provence - Alpes - Côte - d'Azur organise, dans le cadre du Programme Régional de Formation Musique et Danse, **un stage de Musique Baroque** sur le répertoire français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles à partir de documents du fonds de l'ancienne Maîtrise St Sauveur d'Aix-en-Provence.

Cette formation placée sous la direction artistique de **Hervé Niquet** se déroulera du 27 avril au 2 mai 1992 au collège d'Echange Contemporain de St Maximin (Var) avec la participation de **Catherine Massip** de la Bibliothèque Nationale qui animera le module de Paléographie Musicale et **Philippe Beaussant** du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Ce stage d'interprétation et d'approche musicologique est destiné à renforcer les rapports entre musiciens, interprètes, chercheurs, musicologues, sociologues, bibliothécaires et enseignants ou toutes personnes chargées de faire connaître la musique française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

**A.R.C.A.M.** Service Formation, 2 place B. Niollon. B.P. 34. 13601 Aix-en-Provence Cedex 1.

**■ LA FÊTE EN MUSIQUE**
Livret cassette de 8 chansons pour les enfants auto-produit par Bernard Leuthereau.
Face A : Voix et accompagnements
Face B : Play-back.

Sur le thème de la fête des voix justes d'enfants, des partitions et accords de guitare... Ainsi que le "rap du participe" chanson actuelle pour maîtriser les règles d'accord du participe passé.

**Renseignements :** Bernard Leuthereau, 2 rue des Airelles, 95490 Vauréal.

**■ LA ROCHELLE**
"A voix haute". Rencontre entre philosophes, poètes et musiciens. Thèmes :
– **Voix humaine** : Parole ou musique autour de N. Dextreit et de C.H. Joubert.
– L'espace des voix : autour de Betsy Jolas
– Voix et temps sous la présidence de J. Savigneau du Journal *Le Monde*
– Présences de la voix : l'interprétation autour de B. Achiary, A.M. Deschamp, Martine Viard.

Lieu et dates : La Coursive. 14-15-16 mai 1992.

**Renseignements :** 49 avenue A. Briand, 17000 La Rochelle.

**■ MERIGNAC**
Du 27 avril au 3 mai, "Carrefour international de la guitare". Cours d'interprétation, ateliers, etc... Stage de flamenco avec R. Diaz et P. Gallo.

**Renseignements :** Hôtel de Ville, 33700 Mérignac.

**■ AURILLAC**
L'E.N.M. recherche pour la rentrée 1992 un professeur de Formation musicale titulaire du C.A. et un professeur de guitare avec C.A.

**Ecrire** à Monsieur le Maire d'Aurillac. B.P. 509, 15005 Aurillac cedex.

**■ VERSAILLES**
La Maîtrise Nationale direction Olivier Schneebeli recrute pour la rentrée scolaire 1992 des enfants de CE1 à la 6e.
Formation musicale et générale en mi-temps pédagogique.

**Renseignements :** Maîtrise. Hôtel des Menus Plaisirs, 19 rue des Etats-Généraux, 78000 Versailles.

*l'Education Musicale*
23, rue Bénard 75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74
C.C.P. PARIS N° 30041 00001 0990469C020 48

## BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à «L'E.M.», 23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse Complète ______________

______________ Code postal ______________ Ville ______________

Pays ______________

| | | | | | DOM-TOM Etranger** |
|---|---|---|---|---|---|
| Je soussigné, souscris un abonnement | SIMPLE | ☐ | 10 numéros Education Musicale ... | 320 F | 380 F |
| | COUPLE | ☐ | avec 5 iconographies.................. | 350 F | 410 F |
| | **Suppl. baccalauréat** | ☐ | année 1992 (l'exemplaire)............ | 78 F* | 90 F |
| | Cassette baccalauréat | ☐ | année 1992............................. | 88 F | 100 F |
| | Disque baccalauréat | ☐ | année 1992............................. | 90 F | 105 F |
| | Compact Disc baccalauréat | ☐ | année 1992............................. | 150 F | 165 F |
| | Abonnement de soutien | ☐ | comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat)....... | 500 F | 600 F |

Je verse la somme de __________ F comprenant __________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P.
☐ Par chèque bancaire (1)
☐ Par mandat en francs français

* Dont 13 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse
** PAR AVION : ajouter 130 F par an.

Date __________ Signature

**Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.**

(1) Cocher les cases de votre choix.

# EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

## L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 13 F de port par numéro

---

**J.S. BACH**
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

**L.V.BEETHOVEN**
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

**B. BARTOK**
Quatuor n°4 — n° 341

**G. BIZET**
L'Arlésienne (suite n°1) — n° 365 et n° 352

**H. BERLIOZ**
Harold en Italie — n° 362 et n° 326
Les Troyens — nos 366/367
Béatrice et Bénédict — n° 376

**BRAHMS**
4e symphonie — n° 362

**A. CAPLET**
Conte fantastique — n° 352

**J. CASTEREDE**
Sonate alto-piano — n° 345

**CHABRIER**
Joyeuse marche — n° 356

**M.A. CHARPENTIER**
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

**E. CHAUSSON**
Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

**F. CHOPIN**
Polonaise n°5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

**COUPERIN**
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

**Cl. DEBUSSY ET G. FAURE**
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

**M. DE FALLA**
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

**C. FRANCK**
Sonate piano, violon — Voir n° 322
Trio n°1 opus 1 en fa dièse — n° 372
Symphonie en ré mineur — n° 373

**GERSHWIN**
Rhapsody in blue — n° 368

**J.GILLES**
Requiem — nos 349/50

**E.GRIEG**
Danses norvégiennes — n° 344

**G.F. HAENDEL**
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

**HAYDN**
Symphonie n°102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

**HONEGGER**
Pastorale d'été — n° 359

**IBERT**
Quatuor à cordes — n° 368

**B. JOLAS**
Stances — nos 349/50

**LANCEN**
Symphonie de Paris — n° 359

**M. LANDOWSKI**
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

**C. LEFEBVRE**
Vallée — n° 367

**F. LISZT**
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

**F. MENDELSSOHN**
Symphonie n°4 en La M. — n° 307

**MONTEVERDI**
Le couronnement de Popée — n° 378

**M. MOUSSORGSKY**
Tableaux d'une exposition — n° 332

**W. MOZART**
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
Sonate en do majeur K.330 — n° 376
Menuet en sol K1 — n° 377

**PENDERECKI**
Thrène — n° 363

**J.C. PETIT**
Jean de Florette — n° 366

**G. PIERNE**
Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

**S. PROKOFIEV**
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

**PUCCINI**
Messa di Gloria — n° 367

**H. PURCELL**
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

**M. RAVEL**
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324

**RIMSKY-KORSAKOV**
Le vol du Bourdon — n° 375

**G. ROSSINI**
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

**C. SAINT SAENS**
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

**E. SATIE**
Parade — Voir n° 322

**Fr. SCHUBERT**
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328
La truite — n° 378

**R. SCHUMANN**
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317

**H. SCHUTZ**
Cantionae Sacrae — n° 322

**I. STRAVINSKY**
Pétrouchka — n° 338

**A. SZYMANOWSKI**
Masques — nos 339/340

**L. VIERNE**
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

**VIVALDI**
Le printemps — n° 363

**R. WAGNER**
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

**C.M. Von WEBER**
L'invitation à la Valse — n° 333

**Y. XENAKIS**
Nuits — nos 325/326

*Egalement disponibles les Fascicultes* : Prix 55 F.

**Fr. SCHUBERT** - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
**M. FALLA** - 7 chansons populaires
**O. MESSIAEN** - Les oiseaux exotiques

**W. MOZART** - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
**G. VERDI** - Extrait de "Otello"
**A. JOLIVET** - Second concerto pour trompette et orchestre

**J.S. BACH** - Cantate n°106 : Actus Tragicus — n° 312
**F. POULENC** - Sonate pour flûte et piano
**Ch. PENDERECKI** - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

**PURCELL** - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
**FRANCK** - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
**SATIE** - Parade (Ed. Salabert)

**Joseph HAYDN** - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — n° 342
**Gustav MAHLER** - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
**Maurice RAVEL** - Concerto en Sol

**PERGOLESE** - Stabat Mater — n° 352
**BEETHOVEN** - Sonate opus 109
**XENAKIS** - Nuits

**A. BERG** - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
**M. RAVEL** - Don Quichotte à Dulcinée
**M. DE FALLA** -Nuits dans les jardins d'Espagne

**MOZART** - Quintette à cordes en sol mineur — n° 372
**SCHUMANN** - Dichterliebe
**POULENC** - Concerto champêtre

**Cahier d'Analyses A. MUSSON :** Prix 55 F.

**J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur Magnificat
**L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
**H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
**J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
**P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
**L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
**F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
**A. VIVALDI** - Les Saisons
**C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

**N° spécial "Révolution Française":**
n° 357 - Prix 50 F

---

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1992 - port inclus : Fascicule 78 F - Cassette 88 F - Disque 90 F - Compact disc 150 F

# Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

## PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **VERAN MUSIQUE**
  24, rue Royale
  74000 **ANNECY**
- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  13-15, rue du Parlement Ste Catherine
  33000 **BORDEAUX**
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  13, place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **PAUL CAPITAINE**
  33-35, rue d'Aiguillon
  29200 **BREST**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  5 bis, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  75, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **LA CLE DE SOL**
  12-14, rue Viette
  **MONTBELIARD**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **ARPEGES MUSIQUE**
  2, rue Piron
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **LEBLANC DEFAIS**
  50, rue Saint Laud
  49000 **SAINT LAUD**
- **ARPEGES**
  1, rue du Dôme
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSISTRA**
  20, rue des Serruriers
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  57, rue du Pont du Gät
  26000 **VALENCE**

## PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **LUXEMBOURG MUSIC**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 VERSAILLES
- **MANUMUSIC**
  12, rue des Joueries
  78000 ST GERMAIN EN LAYE
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

*Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE*

**23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07 - Fax (1) 45.43.26.74**